



المجلد الرابع

العـدد ٧ — ٨

صفحة

الفنون الجميلة :



شرفات المراقبـــة

فى صالات العمليات

دكتور سيد كريم مهندس معمارى

• تحدد الاحتياجات قائمة الاشتراطات ، وتكون الاشتراطات معادلات النظريات

• فالحاجة إلى تتبع مبضع الجراح وهو يرسم قواعد الثقافة الجراحيـــة عمليا والاشتراطات الواجب توفرها لاستيفاء تلك الحاجة ثم التغلب على كل ما يعترضها من عقبات ، هى التى تبنى النظريات المعمارية الخاصة بشرفات الطلبة والمتفرجين ومدرجاتهم وتحدد موضعها بالنسبة لمبضع الجراح ... وصالة العمليات

فان كانت الثقافة الجراحية قد عرفت من قديم العصور ونشأت بنشأتها صالة العمليات إلا أن مشكلة وجود المتفرجين أو تلاميذ الجراح حول المنضدة لم تخط أى خطوة عملية فى طريق النظريات المعمارية إلا فى السنوات القليلة التى سبقت الحرب الحالية

• « وصايا عشر » هى بمثابة الاشتراطات الأساسية التى تتكون منها معادلات النظريات المعمارية الخاصة بتصميم شرفات المراقبة فى صالات العمليات وهى :

(١) الرؤية — يتطلب وضوح الرؤية ألا تزيد المسافة بين العين المجردة ومبضع الجراح عن مترين فى العمليات الاجمالية و ٥٠ سم فى العمليات الدقيقـة كعمليات العين والحنجرة والقلب والمخ الخ — كما يجب ألا يعترض خط الرؤية أى عائق كجسم الجراح ومساعدوه أو مصابيح الاضاءة وغير ذلك من أجهزة الجراحة وأدواتها .

(٢) عدد المتفرجين — تيسير مراقبة العملية لاكبر عدد ممكن من المتفرجين مع تسهيل اطلاع كل منهم على دقائق العملية بأكملها .

(٣) الشرح والتوضيح — تمكين المتفرجين من تتبع جميع تفاصيل العملية وسماع شرح دقائقها والذى يقوم به الجراح أو من ينوب عنه من مساعديه .

(٤) التسجيل والتدوين — اعطاء الفرصة لكل من المتفرجين والمساعدين والطلبة والسكرتارية من تدوين وتسجيل التقارير والبيانات والملاحظات والابحاث الخاصة بالعمليات أثناء متابعتها .

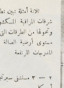
(٥) الصيانة الطبية — سهولة وسرعة تنظيف صالة العمليات وتعقيمها بين العمليات وبعضها وينطبق ذلك على جميع ما يتصل بها مادياً حتى الطلبة والمتفرجين .

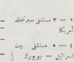
Galeries des Spectateurs
dans les Blocs Opératories

Dr. Sayed Karim
D. Sc Architecte. E.P.F.

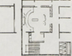


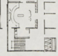




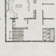


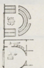


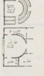


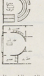


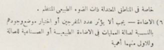












ثلاثة أمثلة تبين تطور شرفات المراقبة المكشوفة وتحولها من الطرقات التى فى مستوى أرضية الصالة الى المدرجات المرتفعة

٢ — ٣ مستشفى سبرنجفلد أمريكا

٤ — ٥ مستشفى بيت اسرائيل — نيويورك

٦ — ٧ مستشفى لوس انجلوس

خاصة فى المناطق المعتدلة ذات الضوء الطبيعى المنتظم .

(٦) الاضاءة — يجب ألا يؤثر عدد المتفرجين أو اختيار موضع وجودهم بالنسبة لصالة العمليات فى الاضاءة الطبيعية أو الصناعية للصالة وللاولى منهما أهمية

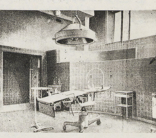
(٧) التهوية — ضمان تهوية صالة العمليات تهوية فنية منتظمة ومرنة التغيير من حيث درجة حرارتها ورطوبتها مع ملاحظة أن زيادة عدد الموجودين داخل الصالة يتطلب زيادة مطردة فى حجم فراغها واحتياطات اضافية لمنع أثر التنفس فى الجو الداخل .

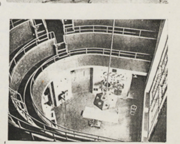
(٨) الصوت — عزل أى صوت ينشأ من وجود الطلبة أو حركة دخولهم وخروجهم الى الشرفات أثناء اجراء العملية وخاصة فى العمليات الدقيقة أو الطويلة الأمد والتى قد تصل الى أكثر من ساعتين .

(٩) الحركة الادارية — يجب الفصل ما أمكن بين كل من الدورة الجراحية بكامل خطواتها والدورة الدراسية أى اتصال الطلبة بالشرفات

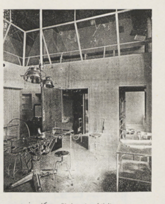
(١٠) العزل — كلما كانت العمليات دقيقة وحساسة كلما زادت الحاجة الى قصر عدد المتفرجين على الحد الأدنى حتى أن كثيراً من كبار الجراحين لا يرغب فى وجود أى شخص داخل صالة العمليات أثناء قيامه بالعملية سوى من يتحتم وجودهم وهو ما يتطلب عزل المتفرجين عن الصالة أو عن الجراح عزلا تاما بحيث لا يشعر بوجود أى شخص حوله بالمرة

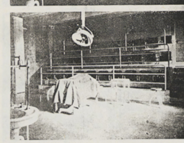
- وقد تدرجت شرفات المراقبة فى تطورها المعمارى وارتباطها بصالة العمليات تدرجت فى استيفاء تلك الاشتراطات — فالحكم على مدى صلاحيتها ونجاحها من الناحية المعمارية يتوقف على عدد ما أمكنها تحقيقه من تلك الوصايا .











٨ — مدرج المراقبة بمستشفى باسافات بشيكاجو نموذج لفصل المدرجات العليا عن الصالة بواسطة ألواح زجاجية . أول خطوات الفصل المادى بين المراقبة والعمليات

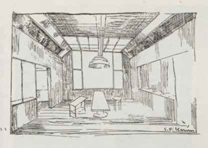
٩و١٠ — مدرج المتفرجين بمستشفى أثينا الجامعى ويفصل المدرج عن الصالة حائط متحرك حتى يمكن استعمال الصالة وحدها .

الشرفات المكشوفة والمدرجات : Galeries ouverts et Amphithéatres

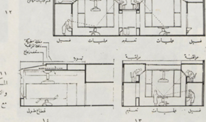
لقد كانت شرفات المراقبة المكشوفة أول خطوة عملية وطبيعية فى حل مشكلة تيسير مراقبة العمليات للطلبة والمتفرجين داخل صالة العمليات نفسها — ورغم كون شرفات المراقبه قد ظهرت فعلا فى القرن الثالث عشر فى المستشفيات الكاتدرائية والاديرة إلا أن نشأتها المعمارية واستعمالها يرجع إلى أواخر القرن الماضى فقط حيث أنه كان وجودها فى الاولى مرتبطا بالطراز المعمارى (القوطى) لتلك المبانى والتى اختفت باختفائه .

واقد نشأت فكرة شرفات المراقبة عندما بدأ التفكير فى فصل المتفرجين عن منضدة العمليات نفسها حتى لا يضايق وجودهم حركة الجراح ومساعديه . وكان هذا الفصل فى أول خطواته موضعيا أى بوضع حاجز أو طرابزين يفصل المتفرجين عن المنضدة وفى مستوى أرضية الصالة نفسها . ولما كانت صالة العمليات تحاط من نواحيها الثلاث بحجرات التعقيم والغسيل والتحضير فلم يكن هناك موضع خال لوقوف المتفرجين إلا تحت النافذة نفسها . شكل تحول موضع وقوفهم بالتدريج إلى شكل ممر له مدخل مستقل عن صالة العمليات . وتبعا لزيادة الرغبة فى تسهيل الرؤية فقد لجأ المعماريون إلى رفع مستوى أرضية شرفة المراقبة عن أرضية صالة العمليات كما تطور شكلها رغبة فى زيادة عدد المتفرجين إلى أكثر من صف واحد حتى وصلت فى بعض المستشفيات إلى شكل مدرج كامل (أشكال ٢ — ٧) .

ولكنه لما كان زيادة ارتفاع الشرفات يعوق الاضاءة الطبيعية لمنضدة العمليات كما أنه يساعد على سقوط ظل المتفرجين على المنضدة (مما أدى فى بعض الأحوال الى الاستغناء كلية عن نوافذ الاضاءة الرئيسية) فقد اتجه التفكير إلى نقل المدرج من ذلك الوضع إلى الوضع المقابل وفوق حجرات التعقيم



١١



١٢

١٣

١٤

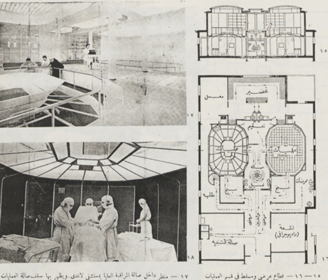
١١و١٤ — أمثلة مختلفة لوضع طرقات المراقبة فوق الحجرات الملحقة لصالة العمليات الأولى فوق التعقيم بين صالتى العمليات والثانية فوق التعقيم والغسيل على جانبى صالة العمليات الفردية مع الاستفادة بالاضاءة الطبيعية للصالة من النافذة والسقف .

والتحضير وغيرها . ولقد أمتاز ذلك الوضع بفصل المتفرجين عن الصالة نفسها وما كان يتطلبه وجودهم من احتياطات أضافية من حيث تعقيمهم وتغيير ملابسهم ومنع دخولهم أو خروجهم أثناء أجراء العمليات . وأهم اعتراض يوجه إلى ذلك الوضع هو وجود نافذة الاضاءة الأساسية أمام أعين المتفرجين وتأثيرها فى عدم وضوح الرؤية وخاصة عند الاعتماد على الاضاءة الطبيعية فى الرؤية .

ولما كانت الرطوبة الناشئة من التنفس تساعد على فساد الجو الداخلى للحجرة فقد وضعت فى بعض المستشفيات الانجليزية الواحا زجاجية أمام المتفرجين ولكن تلك الألواح لم تعط نتائج تستحق الذكر لانها فى كثير من الحالات كانت تعوق الرؤية لما يتراكم عليها من بخار التنفس وكذلك أثر أشعة الانعكاس الساقطة عليها على أعين المتفرجين . كما إن وجودها بتلك الطريقة لا يمنع أثر النفس نفسه فى جو صالة العمليات .

ولما كان زيادة عدد المتفرجين داخل الصالة يترتب عليه زيادة فراغ الصالة نفسها وما يتبعه من صعوبات من حيث صيانة النظافة والتعقيم وتكييف الهواء وتحديد رطوبته فقد بدأ التفكير فى محاولة فصل المدرجات عن فراغ الصالة نفسها أو فصل جو احداهما عن الأخرى فصلا ماديا تاما .

ولذا فقد كانت الخطوة التالية لتطور الشرفات هى فصلها المادى عن صالة العمليات ، والذى بدأ بوضع حائط زجاجى أو الواح زجاجية تفصل الشرفات والمدرجات عن صالة العمليات نفسها حتى لا يكون هناك اتصال بين جوهما الداخلى وهو ما يساعد فى نفس الوقت على عزل الصوت عند دخول الطلبة وخروجهم من المدرجات أو حركتهم داخل المدرجات (مستشفى باسادانت (شكل ٨) ولقد صادفت تلك الحواجز الزجاجية كثيرا من العقبات الفنية من حيث أثر الصوت فى ذبذبة ألواحها الكبيرة كذلك تراكم الابخرة على أسطحها وتساقطها فوق المنضدة — خصوصا إذا كانت فردية — مما كان سببا فى الاستعاضة عنها بالنوافذ الضيقة .



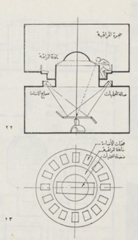
١٥ — ١٦ — قطاع عرضى ومسقط فى قسم العمليات بمستشفى لاندى — سانت اوين بفرنسا مبينا وضع شرفة المراقبة واضاءة الصالة خلال سقف المراقبة الزجاجى .

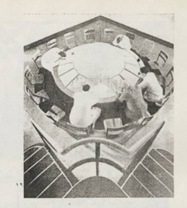
١٧ — منظر داخل صالة المراقبة العليا بمستشفى لاندى. ويظهر بها سقف صالة العمليات
١٨ — منظر داخل صالة العمليات . الأضاءة الطبيعية بواسطة سقف المراقبة الزجاجى والصناعية بواسطة المصابيح المتجمعة فى وسط السقف .

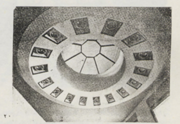
ولما كان رؤية المتفرجين بواسطة الجراح أثناء العملية خصوصا حركة دخولهم وخروجهم الى المدرجات موضع اعتراض كثير من الجراحين فقد ساعد ذلك على انتشار استعمال النوافذ الضيقة بدل الحوائط الزجاجية أو الالواح الزجاجية الواسعة المسطحات

ويفضل وضع نوافذ المراقبة على جانبي صالة العمليات وذلك باستغلال انخفاض سقف حجرات الغسيل والتعقيم لوضع تلك الشرفات فوقها والتى يمكن الاتصال بها من الدور العلوى مباشرة بغير حاجة إلى الاختلاط بالدورة الجراحية — كما يمكن وضع الشرفة بين حجرتى العمليات .Sept and Asept فوق حجرة التعقيم التى تفصلهما (أشكال ١١ — ١٤) ويمكن استغلال الواجهة المقابلة للنافذة فى حالة انخفاض سقف الطرقة الخلفية ويأتى ذلك الوضع المرتبة الثانية بعد الوضع الجانبى وذلك لتأثير الضوء الساقط من النافذة على عين المتفرج فى حالات الأضاءة الطبيعية . ويساعد حفظ الشرفات مظلمة على وضوح الرؤية وعدم ظهور المتفرجين من الصالة .

ولما كانت المصابيح المعلقة داخل صالة العمليات تعوق فى كثير من الاحوال حرية الرؤية فقد وضعت بعض المحاولات لاخراج المصابيح من الصالة ووضعها خلف سقف زجاجى فى مستوى صالة المراقبة خصوصا فى حالة استعمال المصابيح ذات الاشعاع الحرارى الكبير (أشكال ٤٤ — ٤٥) .





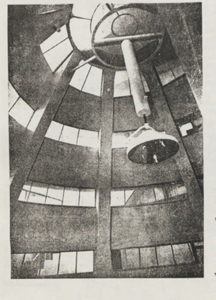


٢٢ — ٢٣ قطاع ومسقط بيانى لقبة المراقبة المقفلة .
١٩ — حجرة المراقبة بمستشفى جامعة كولومبيا — أمريكا .
منظر القبة ونوافذ المراقبة ومقاعد المتفرجين — جامبل روجرز
٢٠ و٢١ — صالة العمليات مبينا بهما توزيع الأضاءة الطبيعية والصناعية ونوافذ قبة المراقبة بمستشفى جامعة روما ايطاليا ارنالدو موسكيني .

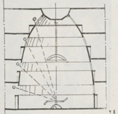
قبة المراقبة : Coupole des Spectateurs

لما وجد أنه فى جميع حالات شرفات المراقبة ومدرجاتها المختلفة تعوق عوامل ثلاث وضوح الرؤية — وهى أجسام الواقفين حول المنضدة من جراحين ومساعدين ، ثم مصباح الاضاءة نفسه المعلق فوقها واخيرا نافذة الصاله والتى تقع فى مواجهة المتفرجين خصوصا فى حالة الاعتماد على الاضاءة الطبيعية فقد اتجه تفكير المعماريين الى وضع حجرة المراقبة فوق المنضدة مباشرة — وقد بدأ ذلك التحول بتغطية سقف صالة العمليات بتنور زجاجى أو قبة زجاجية ترص حولها مقاعد المتفرجين . أما مصدر الاضاءة فقد انتقل من المصباح المعلق والمركز فوق المنضدة إلى مجموعة من المصابيح موزعة حول القبة أو مجمعة فى وسطها .
ولقد كان السقف الزجاجى أول خطوات استعمال قبة المراقبة (مستشفى لندى أشكال ١٥ ــ ١٨) وقد تبع تلك الطريقة مجموعة من الاخطاء والإعتراضات

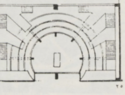




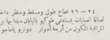
٢٦



٢٤

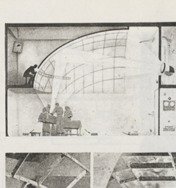


٢٥



٢٤ — ٢٦ قطاع طولى ومسقط ومنظر داخلى لصالة العمليات بمستشفى طوكيو باليابان مبينا بها برج المراقبة المكون من أربعة أدوار   دوترو ياماجوتى

الفنيه منها تأثير الصوت فى المسطحات الزجاجية الكبيرة وتكاثف الابخرة وسهولة رؤية المتفرجين بواسطة الجراح وهو ما يعترض عليه كثير من الجراحين ولذا فقد كانت خطوة الانتقال الثانية تصغير فتحات نوافذ المراقبة ثم الانخفاض بالسقف بقدر الامكان حتى لايزيد بعد عين المراقبة عن المنضدة عن ٢,٥٠ متر .
ومن احدث أمثلة قبة المراقبة (صالة عمليات مستشفى كولومبيا بأمريكا شكل ١٩ ومستشفى روما الجامعى بايطاليا شكل ٢٠) ويمكن تلخيص عيوب قبة المراقبه فى قصر عدد المتفرجين على عدد لايزيد عن ١٦ شخص فقط ثم انخفاض السقف وأثره فى التهوية وتعارضه مع الاضاءة الطبيعية ، كذلك تصاعد الابخرة وأثرها فى معاكسة الرؤية لتكاثف وتجمع الغمام على زجاج نوافذ المراقبة وهو ما حاول بعض المعماريين التغلب عليه بالطرق الطبيعية وذلك بعمل فتحة للتهوية فى قمة القبة أو ترك الجزء الأوسط من السقف مفتوحا ولكن تلك المحاولة لم تعط نتائج مرضية ، كما أنه لم يتحقق بها الفصل المادى المطلوب بين جو كل من شرفات المراقبة وصالة العمليات — أو بالطرق الصناعية وذلك بوضع مدخل الهواء المكيف من وسط القبة وسحبه عند مستوى الارضيات .
وقد تطور استعمال القبة فى احدى صالات العمليات بمستشفى طوكيو باليابان حتى تحول السقف الى شكل برج يخترق أربعة ادوار متتالية فى كل منها نافذة حلقية تحيط بالبرج وبذلك أمكن ايجاد مكان لعدد لايقل عن ١٥٠ شخص ، وقد بلغ بعد عين المراقبة فى الادوار العليا ما لا يقل عن الاثنى عشر مترا وفى مثل تلك القبة لا يمكن تتبع العملية بغير المنظار المكبر .



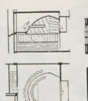


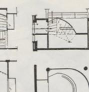
شكل ٢٧ — أعلا قطاع طولى خلال صالة عمليات ذات القبو البيضاوى
شكل ٢٨ — أسفل الواح التدفئة وتفاصيل الهيكل الانشائى المعدنى للقبو .

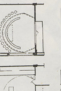
نظرية القبو البيضاوى
La Voute Ellipitque

المهندس المعمارى — اندرى فالتر

تعتبر تلك النظرية من أحدث تطورات قبة المراقبة بعد ادخال عدة تعديلات فنية عليها لتلافى بعض ما بها من عيوب كشفتها التجارب ، فانتقل السقف من القبة الدائرية المقفلة إلى قبو بيضاوى مفتوح عبارة عن قطع ناقص فى قطاعه الطولى كامل فى مسقطه. والسقف فى انشائه عبارة عن هيكل معدنى من أضلاع متقاطعة مكسوة من أسفل بالواح معدنية عاكسة ومن أعلا بالواح للتدفئة — واستبدلت مصابيح الأضاءة الموزعة حول القبة بمصدر أشعاع واحد ثبت فى مركز قطع السقف وتمتد نافذة المراقبة بطول قاعدة القبو أى انها تحيط بالمنضدة من ثلاث جهات — وقد أمكن التغلب على الابخرة المتصاعدة ومنع تجمعها على زجاج نافذة المراقبة بوضع مصدر دخول الهواء المكيف ه عند قمة القبو

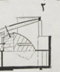


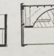


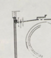


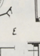


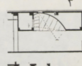


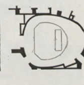








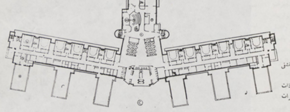




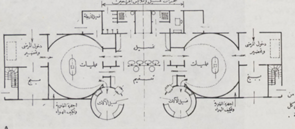
شكل ٢٩ — ٣٤ عدة أمثلة حديثة لاستعمال السقف البيضاوى وشرفات المراقبة العليا
١ — اتريك . بروكسل . ٢ — روان . ٣ — سيدنى .
٤ — بروجيا ٥ — ادنبرة . ٦ — الاسماعيلية .



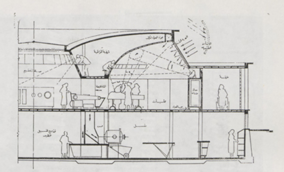
٣٥ — مستشفى منتدفيديو بارجواى
١٨٠٠ سرير — ٢١ دور نموذج
المستشفيات المركزة — جمت جميع
صالات العمليات ومدرجات المراقبة
فى الدور الحادى والعشرين .
المهندس المعمارى — كارلو سوراكو



٣٦ — مسقط قسم العمليات بمستشفى
مونتفيديو
ويتكون من ١٢ صالة للعمليات ذات
القبو البيضاوى ومدرج للمحاضرات
به جهاز سيالسكوب للعرض



٣٨ — نموذج لقسم جراحى يتكون من
صالتين للعمليات المستديرة الشكل ويغطى كل
منهما سقف بيضاوى وصالة المراقبة .

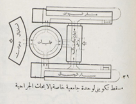


٣٨ — قطاع تفصيلي في أحدى صالات عمليات المجموعة الجراحية بمستشفى برن النموذجي مبينا به علاقة صالة العمليات بالوحدات المختلفة المحيطة بها واتصالها بكل من صالة التعقيم والغسل كذلك موضع شرفة المراقبة بالنسبة للحجرات المختلفة .

وفتحات سحبه وبالقرب من مستوى أرضيات الصالة أي في عكس اتجاه تصاعده الطبيعي — ويتراوح عدد المتفرجين بالنسبة للقبو الواحد من ١٥ — ٢٠ شخص للصالة التي تبلغ مساحتها من ٢٠ — ٢٥ مترا مسطحا . ويتراوح بعد عين المراقبة عن سطح المنضدة بين ٢,٢٠ — ٢,٥٠ مترا والحد الادنى لارتفاع صالة العمليات والمراقبة (المجموعة بأكملها) ٥,٠٠ متر (طرفي القطع الناقص ٢,٢٠ و٤,٥٠ مترا) . وترتكز نظرية الاضاءة في أن الاشعة الضوئية بأجمعها والتي يشعها المصدر تنعكس على السقف البيضاوى بطريقتي التجمع المباشر وغير المباشر لتتركز على مائدة العمليات . فالضوء الذي يشعه المصدر الاضائي (شكل ٣٨) ينقسم الى ثلاثة أقسام يخرج الأول منها ا من المصدر مباشرة وينعكس على السقف بأكمله ثم يتجمع في المخروط ب فوق المنضدة — والثاني عبارة عن الاشعة التي تسقط على العاكس الخلفي المقعر ليعكسها بدوره على السقف في السطح الدائري ج حيث يجمعها في المخروط د الذي يتركز على الجرح نفسه ، ويمكن تغيير نقطة ارتكاز الضوء بواسطة تغيير محور اتجاه العاكس — والقسم الثالث من الضوء وهو الذي ينعكس على السقف المائل ذو الزجاج المجمد ليوزع على الحجرة بأكملها ويضيئها أضاءة متماثلة التوزيع

وإن كانت نظرية القبو البيضاوى قد نجحت الى حد بعيد من حيث طريقة الأضاءة المبتكرة إلا أنها من ناحية صالة المراقبة لم تخط شوطا أبعد مما خطته نظرية القبة الزجاجية فاقتصار عدد المتفرجين على عدد لايزيد عن العشرين شخص ليس بكاف في الحالات الجامعية والثقافية الحديثة ، كما أن بعد العين عن المنضدة والذي يتراوح بين ٢,٣٠ — ٢,٨٠ لايساعد على تتبع دقائق العملية وتفاصيلها الجراحية خصوصا في العمليات الدقيقة . هذا عدى ما ثبت من أن يد الجراح ومساعدوه تعوق في كثير من الأحوال سهولة الرؤية بالنسبة لموضع كثير من المتفرجين .

ولما كانت صالات العمليات ذات القبو البيضاوى تعتمد اعتمادا كليا على الاضاءة الصناعية فقد عملت بعض محاولات محدودة لاضاءة الصالة طبيعيا في أوقات الفراغ والتنظيف والتعقيم ولكنها لم تعط عناية كافية لصعوبة الاعتماد على الضوء الطبيعي في البلاد الاوربية الشمالية — ولكنه لما كان الضوء الطبيعي في البلاد الشرقية والاجواء المعتدلة من الاشتراطات الاساسية التي يجب توفرها في تصميم صالات العمليات فقد حاولت استغلال الضوء الطبيعي واشمته في نظرية القبو البيضاوى (شكل ٣٨) حيث أمكن بواسطة انحراف زاوية ميل القطع الناقص وتجميع أشعة الضوء الطبيعي بواسطة مرآة مقعرة وعكسها على السقف البيضاوى من أمكان استعمال الصالة في الجزء الاكبر من النهار مع الاستغناء عن الاضاءة الصناعية ومن أحدث الأمثلة الابتكارية لاستعمال القبو البيضاوى مشروع الوحدة الجراحية المجمعة (أشكال ٣٨ — ٤٢) التي قمت بوضع تصميماتها في مسابقة مستشفى برن الجامعي وتتكون من أربعة صالات للعمليات جمعت هي وحجراتها المكملة من تحضير وبنج وغسيل وأربطة الخ على شكل دائرة كاملة حول صالة التعقيم . ووضعت فوق المجموعة صالة للمراقبة تشرف على دورة العمل داخل القسم بأكمله .



٣٩ مسقط تكويني لوحدة جامعية خاصة بالابحاث الجراحية

مشروع وحدة جامعية للأبحاث الجراحية

لمستشفى برن الجامعي — المهندس دكتور سيد كريم

تحوى المجموعة المبينه فى المسقط التكوينى والاشكال (٣٨ — ٤٢) أربعة صالات للعمليات لكل منها سقف بيضاوى وقد رصت حولها بما فى ذلك الحجرات المكملة من تحضير وبنج وغسيل وجبس واربطه على شكل حلقة تحيط بصالة التعقيم المشترك . وتتصل جميع حجرات العمل الجراحى بنفق خاص بالدور السفلى من المجموعة بواسطة آبار لالقاء الغسيل والاربطة والملابس الملوثة ومصاعد للغسيل النظيف تتصل كلها بصالة التعقيم ومنها تسلم للحجرات .

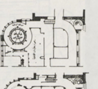
ويمتاز المسقط بالدوره المستمرة والفصل الاتوماتيكى بين كل من الرجال والسيدات إبتداءاً من الاستقبال أو الاسعاف إلى دخول العنابر بعد اتمام الدوره الجراحية بأكملها . كذلك تطبق الدورة المستمرة ذات الاتجاه الواحد على جميع دورات الحركة الادارية والجراحية داخل الوحدة وبين الأدوار وبعضها .

شرفات المراقبة على شكل صالة كبيرة وتقع فوق المجموعة بحيث تشرف على الصالات الاربع وبذلك يتيسر لكل طالب مراقبة العملية التى يهمه الاطلاع عليها والانتقال من عملية إلى أخرى لتتبع دقائق كل منها — ويمكن الوصول الى صالة المراقبة من كل من قسمى المعامل والابحاث الثقافية وتقعان فوق جناحى الكشف والاشعة أو من المتحف والمدرجات والتى تقع فوق الاستقبال والحوادث .

مسقط الدور الأول

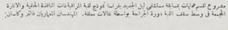
مسقط الدور الأرضى

قطاع طولى





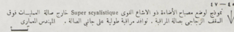
٤٣



مشروع لقسم عمليات بمسابقة مستشفى ليل الجديد بفرنسا نموذج لقبة المراقبة ذات النافذة الحلقية والانارة المجمعة فى وسط سقف القبة دورة الجراحة بواسطة نقالات معلقة. المهندسان المعماريان فالتر وكاسان.

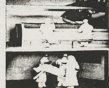


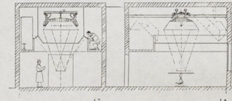
٤٤



٤٥ — ٤٧

نموذج لوضع مصباح الأضاءة ذو الاشاع القوى Super scyalistique خارج صالة العمليات فوق السقف الزجاجى بصالة المراقبة . نوافذ مراقبة طولية على جانبي الصالة . المهندس المعمارى

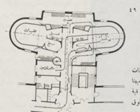


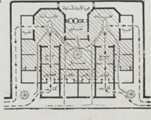


٤٧ ٤٦ ٤٥

لما كان وجود مدرجات الطلبة فوق الحجرات المكملة لصالات العمليات أو فوق الصالات نفسها كما هو الحال فى قبة المراقبة وتطوراتها مع اشتراكهما معا فى دور واحد من المبنى يقيد ارتفاع الدور بما لا يقل عن الخمسة أمتار بينما الارتفاع الطبيعى لادوار المستشفى يتراوح بين ٣,٥٠ — ٣,٧٥ متر فقد أوجب ذلك جمع جميع صالات العمليات فى المستشفيات المركزة ذات الأمتداد الرأسى فى طابق واحد يختلف أرتفاعه عن بقية الادوار أو فى جناح مستقل متصل بالمبنى الرئيسى (شكل ٥٢) . ومن أمثلة الحاله الاولى مستشفى الاسماعيلية الجديد حيث جمعت الصالات كلها فى الدور الارضى

٤٩ ٤٨

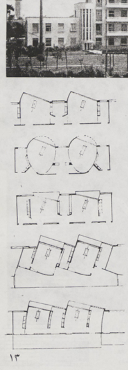




نموذج للوحدات الجراحية ذات صالات العمليات المقفلة مبينا الدورة الجراحية بأكملها قبة المراقبة العليا والمركزة فوق منضدة العمليات .



٥٠ — المستشفى الالمانى بريوريجانيرونموذج جمع صالات العمليات وشرفات المراقبة فى الدور العلوى مع اختلاف ارتفاع دور قسم العمليات عن بقية ادوار العنابر .



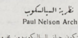
ويمتاز ذلك الوضع بقرب المدرجات من العيادات الخارجية والاتصال الخارجى ، أو فى الدور العلوى كمستشفى ريودى جانيرو (الدول السادس) أو مستشفى مونتفيديو (الدور الحادى والعشرين) ويمتاز ذلك الوضع بهدوء موقعها وبعدها عن الضوضاء ونقاء هوائها وعدم تأثرها بحرارة الانعكاس ورطوبة الاشعاع الأرضى .

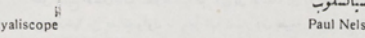
● أن الرغبة فى تتبع مبضع الجراح أثناء عمله والعمل على وضوح تلك الرؤية بدقائقها عمليا هى العامل الأساسى فى ذلك التطور التجريبى المستمر الذى مرت به شرفات المراقبة وموضعها فى صالة العمليات من الناحية المعمارية أنها رغم ذلك لم تحقق جميع الاشتراطات المطلوبة منها مما أدى الى الاتجاه الى الابحاث العلمية للتغلب على تعترضها من عقبات وأول ما يلجأ اليه المعماريون بطبيعة الحال علم العدسات المكبرة والاشعة الضوئية للتغلب على ما يعترض الرؤية من عقبات أو ما يساعد على تقريب المرئيات من عين المتفرج وزيادة وضوحها بالطرق الآلية ولقد كانت أول خطوة تجريبية فى ذلك الاتجاه نظرية السياسكوب أو عدسة التكبير الضوئية للمهندس المعمارى پول نلسون والتى فتحت الطريق أمام المعماريين البارعين فى تصميم شرفات المراقبة ووضع النظريات التى ستصل بها الى حد الكمال .

٥١ — عدة تروكيبات لرسم مساقط حجرات العمليات فى الادوار العليا مع انحراف توجيهها عن توجيه المبنى نفسه . (عن كتاب مستشفيات المناطق المعتدلة والحارة دكتور سيد كريم)

٥٢ الاوضاع المختلفة لقسم العمليات والحجرات ذات القبو البيضاوى فى المستشفيات المركزة، اختلاف سقف المجموعة عن مستوى أسقف الادوار

٥٣ مسقط الدور الأرضى لمستشفى الاسماعيلية الجديد وتظهر به صالتى العمليات ذات السقف البيضاوى والتى تقع فوقها حجرة المراقبة

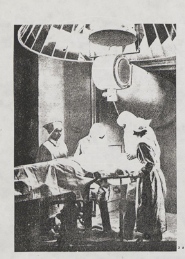




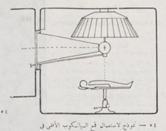
نظرية السيالسكوب

Paul Nelson Arch — Scyaliscope

يتكون جهاز السيالسكوب من مخروط معدنى يبلغ طوله ٢½ متر تقريبا ثبت فى طرفه الضيق عدسة عاكسة وفى طرفه المتسع لوحة زجاجية قطرها متر تنعكس عليها المرئيات مكبرة ، ويثبت الجهاز أفقيا فى الصالة بحيث تتركز العدسة فوق منضدة العمليات وسط مصباح الاضاءة بينما يثبت الطرف الآخر من المخروط فى الحائط الجانبى الذى يفصل حجرة العمليات عن صالة المراقبة . ومن أمثلة استعمال السيالسكوب مشروع مستشفى ليل (شكل ٥٧) حيث وضعت صالة المراقبة التى تسع ٢٥ طالبا بين صالتى العمليات . ومن أحدث الأمثلة لاستعمال نظرية السيالسكوب عمليا مستشفى منتدفيديو (شكل ٣٦) ورغم التجارب الموفقة التى مرت بها تلك النظرية إلا أن هناك عدة عقبات عملية وقفت فى سبيل انتشارها منها وجود مخروط الانعكاس داخل صالة العمليات نفسها ومايترتب عليه من عرقلة الحركة فى الصالة وحول المنضدة ثم أثره فى حجز جزء من الضوء الساقط عليها كذلك صعوبة تنظيف صالة العمليات وتعقيمها — كما أن وجود الطلبة ومدرجاتهم فى نفس الدور مع صالة العمليات وفى المكان اللازم للحجرات المكملة من غسيل وتعقيم وتحضير من العيوب التى اعترضت سبيل انتشار تلك النظرية وتفضيل غيرها من النظريات .

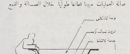


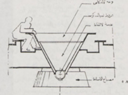
٥٥



٥٤

٥٤ — نموذج لاستعمال قمع السيالكوب الأفقى فى صالة العمليات مبينا قطاعا طوليا خلال الصالة والقمع





٥٨

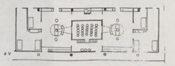
٥٨ — منضدة السيالكوب . دكتور سيد كريم
الوضع الرأسى للمخطوط والفصل المادى لصالة المراقبة

ويمكن التغلب على تلك العيوب التى تصحب استعمال نظرية السيالكوب بطريقة «منضدة السيالكوب» أو المخروط المقلوب (شكل ٥٨) حيث فصلت صالة المراقبة وانتقل موضعها فوق صالة العمليات كطريقة قبة المراقبة وقلب مخروط السيالكوب إلى أعلا مخترقا السقف على شكل منضدة مستديرة يجلس الطلبة حولها ليرى كلا منهم تفاصيل العملية مكبرة .

● ان الخطوات الواسعة التى خطتها العلوم الطبيعية وفن العدسات والمرايا العاكسة والدور الجرىء الذى لعبته الأخيرة فى التغلب على كثير من العقبات التى صادفتها لوح العرض السينمائى ستضع فى يد المعماريين والمهتمين بالابحاث الفنية الخاصة بصالة العمليات مادة غزيرة ووسائل متعددة للاستفادة من نظرية السيالكوب واستعمالها عمليا على مدى أوسع فى حل مشكلة شرفات الطلبة والمتفرجين



٥٦



٥٧

٥٥،٥٦ — منظر داخلى فى كل من صالتى العمليات والمراقبة مبينا تثبيت قمع السيالكوب ولوحة العرض — المهندس المعمارى بول نلسون

٥٧ — مسقط أفقى لمدرج المراقبة بمشروع مستشفى ليل الجديد ويقع المدرج بين صالتى العمليات ويتصل بكل منها بقمع أفقى للسيالكوب

نظرية مدرج الايبسكوب

L'Amphitheâtre del'Episcope

دكتور سيد كريم

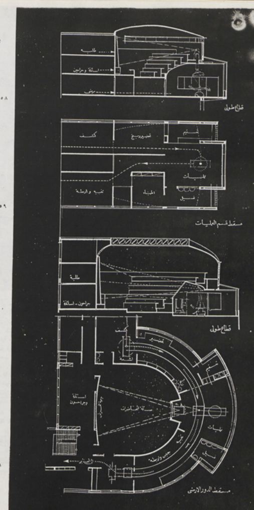
تتلخص نظرية مدرج الايبسكوب فى محاولة استغلال جهاز العرض (المستعمل فى قاعات المحاضرات لعرض الصور مكبرة) فى القيام بنفس الخطوة على مدى أوسع لغرف العمليات الجراحية — أى وضع منضدة العمليات نفسها تحت عدسة التكبير فتكون حجرة العمليات بمثابة صندوق العرض نفسه ومدرج الطلبة بمثابة قاعة المحاضرات — ولتحقق تلك النظرية معماريا وضع تصميم شرفات المراقبة على شكل مدرج يسع عدداً يتراوح بين ٤٥٠ ، ٦٠٠ متفرج ويقع فوق صالة العمليات نفسها ، أما عدسة الالتقاط فقد وجد أن أوفق موضع لها هو مركز مصباح الاضاءة حتى تكشف جميع دقائق الجرح وحركة المبضع — وتنقل عدسة الالتقاط المرئيات المنعكسة عليها خلال اسطوانة معدنية بها مجموعة من المرايا العاكسة والعدسات المكبرة إلى جهاز العرض والذى يقع فى مؤخرة المدرج نفسه ليعرض تفاصيل العملية على لوحة العرض بعد تكبيرها ١٠٠٠ مرة تقريبا وبذلك يتاح لأكبر عدد ممكن من المتفرجين تتبع جميع تفاصيل العمليات الدقيقة والاستماع إلى شرح المحاضر الموجود بالمدرج أو الجراح ومساعده من صالة العمليات نفسها مع استقلال كل من القسمين الجراحى والثقافى أحدهما عن الآخر استقلالا ماديا تاما

وتعتبر تلك النظرية بنهاية الشوط فى حل مشكلة الثقافة الجراحية أو موضع الشرفات بالنسبة لمنضدة العمليات « كما عبر عنها الأستاذ سالقبرج » بعد مناقشتها ضمن أبحاث رسالة الدكتوراه

ويمكن تلخيص نتائج الابحاث التى قمت بها لوضع معادلة النظريات المعمارية الخاصة بمدرج الايبسكوب فيما يلى :

(١) وضع جهاز العرض والتكبير فى المدرج وعدسة الالتقاط وحدها فوق المنضدة مع عزل المدرج عن الصالة عزلا رأسيا تاما (أشكال ٥٨ — ٥٩) ووجود أرضية كل منهما فى مستوى أو طابق منفصل ومختلف عن الآخر

(٢) وضع جهاز الايبسكوب بأكمله (الالتقاط والعرض) داخل صالة العمليات فوق المنضدة مع عمل نافذة جانبية لخروج أشعة العرض والتى تنعكس على اللوحة المثبتة فى المدرج مع وجود أرضية المدرج فى مستوى



٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٦١

عمارة شركة الاسكندرية للتأمينات

Immeuble Alexandria Insurance Co.

المهندسان المعماريان : فرديناند دبانه — فيكتور ارلانجيه

F. DEBBANE & V. ERLANGER : Architectes

تقع عمارة شركة الاسكندرية للتأمينات فى الحى اليونانى بمدينة الأسكندرية وكان الحى المذكور قبل انشاء العمارة قاصراً على الفيلات الصغيرة والمساكن الخاصة .

وتبلغ المساحة الكلية للارض ١٩٥٦ متراً مسطحا (٦٨,٥٠ × ٢٨) وتحيط بها شوارع من جهاتها الأربع — وتتكون العمارة من بلوكين ملتصقين يتكون كل منهما من بدروم ودور أرضى وستة أدوار للسكن ثم شقق السطح الحدائقية والمغاسل وتعلوها خزانات المياه واسطح نشر الغسيل .

تحوى البدرومات حجرات الخدم التى يبلغ عددها ٤٦ حجرة بدلا من وجودها فوق الأسطح كما هو متبع عادة فى معظم العمارات القديمة بذلك أمكن الاستفادة من الأسطح لأنشاء حدائق عليا وفيلات Roofgarden — ويحوى البدروم خلاف حجرات الخدم مساكن البوابين ومكاتب إدارة العمارة والغلايات الخاصة بتسخين المياه والآلات الخاصة بالقوى المحركة للمصاعد وطلبات المياه ومخازن الوقود .

الدور الأرضى — يحوى فى البلوك الأول شقتين كبيرتين تتكون إحداهما من خمسة حجرات والأخرى سبعة بكل شقة حمامين ومطبخ وأوفيس وصالة للجلوس والاستقبال وحجرة للتربية أما البلوك الثانى فيحوى أربعة شقق مكونه من ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ حجرات على التوالى مع مشتملات كل منها الكاملة .

الأدوار العليا — يحوى كل دور منها أربع شقق بكل منها سبعة حجرات واثنتين بكل منها أربعة حجرات ، وبكل شقة من الشقق الستة صالة للدخل ، وأخرى للجلوس وحجرة للتربية .

السطح المنخفض — يحوى أربعة شقق بكل منها صالة للدخل وصالة كبيرة للجلوس وثلاثة حجرات وحجرة للتربية به حمام ومطبخ وأوفيس وحجرة للغسيل وتطل صالة الجلوس والاستقبال على حديقة سطحية ابعادها ١٢×٦ متر مزخرفة بأحواض الزهور والبرجولا .

السطح المرتفع — ويقع على الواجهتين الشرقية والغربية ويحوى المغاسل وأسطح التجفيف .

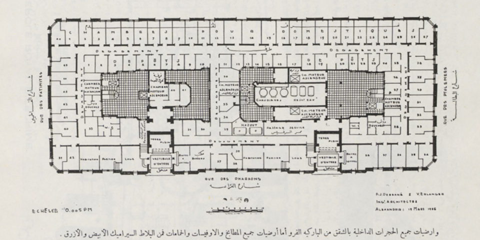
المصاعد والسلالم — يحوى البلوك الأول الذى به ١٦ شقة مصعد للسكان وآخر للخدم والبلوك الثانى الذى يحوى ٣٠ شقه مصعدين للسكان وواحد للخدم وتحوى العمارة بأكملها خلاف السلمين الرئيسيين ثلاث سلالم حديدية للخدم فى المناور الداخلية .

التفاصيل الانشائية — أساسات العمارة عبارة عن أساسات ميكانيكية من خوازيق خرسانية مسلحة مصبوبة فى الموقع قطر قطاعاتها ٤٠ سم (أساسات سينوس) والحمل الأجمالى لكل منها ٣٥ طن .

وهيكل العمارة من الخرسانة المسلحة والحوائط الخارجية مزدوجة من الطوب سمك كل طبقة من طبقتيها ١١ سم مثبتة على مسافات بواسطة أربطة من الخرسانة المسلحة ، وتسمح فراغات الحوائط بمرور مواسير المياه والأسلاك الكهربائية — حوائط الدور الأرضى مكسوة بالحجر الصناعى بارتفاع الجلسات من بلاطات جاهزة ومثبته فى الموقع أما بقية ارتفاع الحوائط من بياض الأسمنت الأبيض .



عمارة شركة الاسكندرية للتأمين على الحياة



وارضيات جميع الحجرات الداخلية بالشقق من الباركيه القرو أما أرضيات جميع المطابخ والاوفيات والحمامات فمن البلاط السيراميك الأبيض والأزرق . حوائط مدخل الشقق من الحجر الصناعى الزخرفى اللامع والحمامات بالقيشانى وتحوى جميع الشقق تليفونات داخلية للاتصال بالادارة ويحوى سطح العمارة ستة مجموعات للاسلاك الهوائية لجميع أجهزة الراديو الموجودة بالعمارة — وجميع الشقق مزودة بالمياه الساخنة والتدفئة بواسطة المسخن العام لجميع حجرات العمارة .

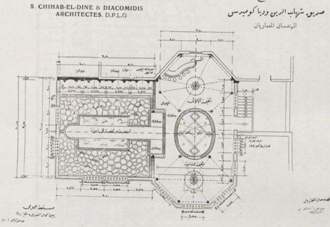
وقد قام بانشاء العمارة شركة ديفارو للمقاولات العمومية ، والارضيات القرو والبلاط القيشانى من محلات حمصى أخوان، والخردوات فونتان جراجوسيان ، والرخام من شركة الرخام الايطالية ، والادوات الصحية بأنواعها من نقولا دياب وأولاده ، والتدفئة ج ميشيلى، والأعمال الكهربائية محلات سيمونز، والبلاط السيراميك والمواسير الفخار فيلوقتش وسانتاندريا ، وأعمال الحدادة محلات خريستو فرجيدس ، والمصاعد شنيجلر وأوتيس .

CERCLE ROYAL D'ESCRIME
ROOF-GARDEN

S. CHIHAB-EL-DINE & DIACOMIDIS
ARCHITECTES. D.P.L.G

نادى السلاح الملكى
حديقة السطح

صديق شهاب الدين وديا كوميدس
المهندسان المعماريان



من المعروف أن نادى السلاح الملكى بحديقة الازبكية يحتل أجمل موقع من هذه الحديقه التى ولا شك تعتبر من أقدم وأفسح الحدائق بالقطر المصرى على الاطلاق — وبالرغم من وقوع هذا النادى فى مكان ممتاز بالحديقة فقد ظلت أسطحه المطلة على بحيرات المياه والقنوات والهضاب الصناعية زمنا طويلا دون أى استغلال يكسب من ورائه المرتادون لهذا النادى متعة وبهجة — لا يعادلها متعة وبهجة أخرى — ولما كان الهدف الاول فى تجميل هذه الاسطح هو البساطة التامة فقد اجتنب التكلف المعمارى تجنبا تاما — تمشيا مع روح الرياضة دون اغفال مستوى ذلك النادى وماله من رغبات جعلناها نصب أعيننا وموضع اهتمامنا ، فبأى وسائل أجبنا على هذه الرغبات . . ؟ هذا هو موضوع كتابتنا .
فأما الوسائل فهى الخضره والزهور والاحواض والقماش والحرائر وزخارف بالجبس والحجر والبلاط المصرانى وأما الرغبات أو البرنامج فلا غريب فيها فمن مسطبة للمتبارزين ودائرة للرقص ومقاعد للراحة الى مظلات لاتقاء شديد الحر ومشرب يستق منه الرياضى الظمآن ثم مقصورات وخلوات يختلف اليها الاعضاء جماعات فى النهار أو الليل .

مدخل الأسطح يواجه الخارج من صالة الاجتماعات بالطابق الأعلى سلم خشبى بسيط يوصل الى حديقة السطح حيث تطالعه خمسة من الباكيات الخفيفة أقيمت لتكون أداة لتلطيف أشعة الشمس وتخفيف حدتها فى أوقات النهار المختلفة هذا فضلا عما تلقيه من ظلال فوق حلقى المبارزة والرقص وقد يمكن اعتبار هذه الباكيات مرحلة انتقال من الخطوط المعمارية الى الطبيعة المطلقة من القيود .

السطح الأول ولما كانت هذه الباكيات تقع فى الجانب الغربى من السطح فان باختراقنا لها شرقا نجد السطح الأول متجها من الشمال الى الجنوب حيث أقيمت عليه حلقة الرقص والخيمة الحمراء والمشرب (البار)

حلقة الرقص وهى مكان شبه دائرى لا تزيد مساحته عن ستة عشر مترا تحددت جوانبه بالطوب السورناجا وارتفعت أرضيته عن منسوب السطح بخمسة سنتيمترات تقريبا وغطيت بالبلاط المختلف الألوان حتى يعطيه شيئا من الأناقة فى غير أوقات الرقص .

المظلة هى عبارة عن خيمة حمراء تقع على يمين الداخل للسطح أعدت لاقامة المشرب تحتها وقد كان المفروض أن توضع مظلة أخرى شبيهة لها على اليسار ولكن حالت ظروف خارجة عن ارادتنا دون تنفيذها ومع كل فان عدم التشابه والتجانس فى إقامة المظلتين على اليمين والشمال كما كان مفروضا لايضايق النظر اطلاقا بل وهو يتمشى مع الروح الرياضية التى لا بد أن تسود تكوين هذه المنشأة . والتى لا تهمها السيمترية أو عدمها إطلاقا



العقود والمدخل الغربى وظاهر به جزء من الخيمة والمرقص

فأما الخيمة فمن ثلاث أجزاء أساسية .فأولا القماش الاحمر (إذا صح تسميته كذلك وقد أبهتت الشمس لونه المصبوغ محليا حتى قبل يوم التسليم)
والجزء الثانى من الخيمة وهو الحوامل وهى عبارة عن ستة أعمدة بسمك بوصتين شبيهة بالرماح الأثرية وذلك لتتمشى مع روح نادى السلاح الملكى وهذه الأعمدة زرقاء سماوية ورماحها العليا ذهبية ولم تكن وظيفة هذه الأعمدة إلا حفظ توازن أطراف الخيمة أما عمادها الأساسى فهو العامود الوسطى وهو من خشب زان سمك ١٢ سم محمل بدوره على قاعدة من الكتل الخشبية لتوزيع وزنه على السقف القديم بواسطة المثمن الخشبى المختبىء تحت البلاط — أما ذلك العامود الوسطى فخبوء بداخل عامود غليظ مزخرف ومقاعد وما إلى ذلك مما نعتبره الجزء الثالث من الخيمة فأما هذا العامود السميك المتوى فى طوب وجبس لا صلة بينه وبين العامود الخشبى الداخلى إلا بأربعة صوادم (سوست) تحفظ العامود الداخلى على مسافة ثابتة بالنسبة إلى العامود الخارجى فى الحالات العادية وتكون بمثابة مخفف للصدمة فى الحالات الغير عادية — ومن الكماليات الزخرفية التابعة للجزء الثالث من الخيمة ما أحيط بأطرافها من الشرائط المذهبة وما حول عامودها من المقاعد الخيزرانية وما يعلوها من شكل مدبب يسمونه (القمقم) . . هذا من أمر الخيمة الوحيدة المنفذة فعلا وهى التى وضع المشرب فى احدى زواياها ووضع مقعد مستدير حول عامودها الوسطى



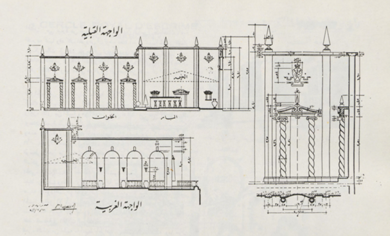
مقصورات لجلوس المتفرجين تفصل بينها العقود الصغيرة وتعلوها رموز نادى السلاح الملكى

المشرب أما المشرب أو البار فعبارة عن حائط سمك ١٢ سنتى من الطوب الاحمر يلتوى حسب اتجاه الحائط الذى خلفه . وتغطيه من الواجهة الأمامية طبقة من طوب سرنايا وتغطى أعلاه بلاطة من الموزايكو الاصفر المصبوب (على بيته) ومن خلفه مختلف الاحواض والثلاجات والدواليب .

الحوائط وقد يجدر قبل التكلم عن السطح الثانى بيان ما كانت عليه الحوائط وما عمل بها ، فلقد زيد ارتفاع الحائط القبلى إلى أكثر من ضعفه وذلك أولا لأنه قبلى فيحمى من أشعة الشمس ، وثانيا لأنه مقابل للجهة التى يطل السطح منها على الحدائق الغناء ، فاذا كانت الناحية الشمالية مرغوب فتحها إلى أقصى حد وإزالة أى عقبة بين جمال الطبيعة وعين النظارة فان الناحية الأخرى التى لا تطل على شىء جميل وجب إقفالها اقفالا تاما حتى يحدث من هذا التناقض الغرض المنشود وهو صرف الأنظار إلى الطبيعة ولم يك بد بالطبع عند تعلية هذه الحوائط إلى هذا الحد من زخرفتها وجعلها مقاصير وجواتب يلجأ إليها بعد الغروب إذا ما اختفت علائم الأشجار الخضراء عندما يسدل الليل ستاره ويهب نسيم المساء ، ولقد قسمنا هذه الحائط سواء الخاصة بالسطح الأول أو بالسطح الثانى إلى أقسام تفرق بينها أكتاف من ½ طوبة تعلوها أشكال تتمشى بقدر الامكان مع روح النادى . وتلك الأشكال هى السيوف والدروع والأعلام .



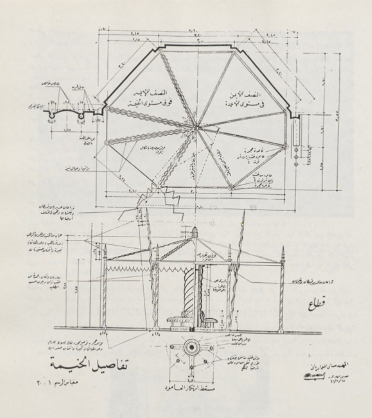
مسطبة المبارزة وتحف بكلا جانبيها ميول مزرعة أعشابا وزهورا



الأرضيات والآن وقد ألقينا نظرتنا العمومية على الحوائط وزيناتها نجد أنفسنا منحدرين الى أرضية السطح الثانى وهنا يجدر بنا أن نذكر إحدى الصعوبات التى لامفر لأى مهندس من مقابلة أمثالها لاسيما فى أعمال الترميمات إذ قد يجابه أشغالا معمولة من قبل ولا يمكنه تخمين ما بداخلها من الأخطاء الفنية ثم كيف امكن التغلب على هذه الصعوبة بفضل اكتشاف خطأ فنى ارتكبه سوانا فى أشغال سابقة لأشغالنا .

لقد كان من الضرورى كوسيلة من وسائل التجميل أن تكون حديقة السطح على منسوبين مختلفين ، وعلى ذلك فقد كنا مضطرين لايجاد سبيل للانحدار بين هذين المنسوبين بواسطة درجتين من طوب سرناجا وكان لابد لايجاد الدرجتين بين السطح الأول والثانى ، إما من تعلية الأول وإما من تخفيض الثانى . وبالطبع لم يتبادر الى الذهن بتاتا تخفيض السطح الثانى لعلمنا أنه من المسلح ، اللهم إلا اذا كان التخفيض ٢ سم أو ثلاثة (على حساب الرمل والبلاط) وهى قيمة لاتنفع شيئا ، وأما تعلية السطح الأول فكانت هى الأخرى غير ممكنة اذ فاتنا أن تحته سقف خشبي قديم لا يمكن تحميله وزنا غير وزنه من الرمل اللازم لتعليته وعلى هذا وقفنا مكتوفى الأيدى حائرين. فاما التضحية بما حواه تصميمنا من الأفكار وأما التعرض للخطر المحتم وكان يتتبع خطانا فى هذه الأثناء معلم المبارزة وهو فرنسى يحب التدخل فى كل ما كان ينفذ . وسمعته صدفه يتحدث عن منفذى البناء الأصلى منتقدا عليهم شديد النقد ومدعياً أنهم أضاعوا فى تنفيذ السقف الخراسانى وقتا طويلا ومواد كثيرة وذكر مثالا لذلك ماوضع فى ذلك السقف (أى الخراسانى) من الدكة الكثيفة التى لم يكن لها مبرر يحمل سمكها حوالى ٥٠ سنتى . هذا كما أطنب فى انتقاد بعض أشياء أخرى كانت مصلحة المبانى قد أجرت تنفيذها وشاء الله أن يترامى هذا النقد إلى علمنا فبادرنا بكشف الدكة المذكورة واذا بها فعلا بسمك حوالى ٤٥ سنتى فوق المسلح فتنفسنا اذ انفرجت أزمتنا بعد حرج مركزنا لاسيما واننا كنا قائمين بالعملية بنفسنا لحساب النادى — وهكذا صارت اخطاء سوانا من فوائدنا . . . وعلى هذا عملت الدرجتان الفاصلتان بالطوب السرناجا وفوقهما قواعد من حجر هيصم بداخلها أحواض زرع وبهذا اكتسب الانحدار من سطح الرقص (الأول) الى سطح المبارزة (الثانى) رونقه المرغوب . وبهذا أيضا صار لا يختلط غواة المبارزة بهواة الرقص وكل ينضم فى المكان الخاص به .

وربما يتساءل بعضهم عن سبب تقديم الرقص على المبارزة فى تتابع الأسطح بالرغم من أن الأخيرة (أى المبارزة) هى جوهر رياضة نادى السلاح ، وأسباب هذا التقديم لا تتعدى كونها مسألة مقاييس وأوزان . أولها أن المبارزة تحتاج على الأقل عشرة أمتار طولا لو شغلت السطح الأول



لحالت دون المرور بين المدخل وسائر أجزاء السطح خصوصاً فى أوقات المبارزة ، وأما المرقص فحصور فى ٤ أمتار ومستدير يمكن المرور من من حوله إذا أريد عبور السطح الأول . وبذا لا يفاجأ الضيف أو الزائر الغريب ببريق السيوف وما تدخله فى القلوب من الهزة .

والسبب الثانى هو أن سقف السطح الأول من خشب قديم لا يحتمل عنف الهزات الناتجة من قفزات المتنازلين ولو احتمل حركات الراقصين الهادئة ... وعلى هذا فقد وضعنا المبارزة فى السطح الثانى وهو خرسانى متين لا يؤثر فيه التحرك العنيف ولا الكر ولا الفر .

السطح الثانى وها نحن نتخفض إلى سطح المبارزة وإلى حديقته الصناعية وإلى مسطحاته المائلة المتزرعة أعشابا وإلى أرضيته ثم إلى المقصورات يمينا والترابزينات يساراً ومجارى المياه فى الوسط . تتخلل كل ذلك بلاطات المصرانى التى زرعت فى دخل عراميصها أعشاب من نوع خاص مجلوب من السودان

مسطبة المبارزة لما كانت أرضية المبارزة حسب التصميم مرتفعة عن سطح الأرضية المحيطة بها بمقدار ثلاثين سم ولما كانت الأرضية المحيطة قد اختلق انخفاضها اختلاقا بمجرد رفع انقاض الدكة فقد ترك وسط السطح أى مكان المبارزة بدون كسر تلك الدكة بل بقيت فى ذلك الجزء على ارتفاعها الأصلى وذلك على طول عشرة أمتار فتكونت بذلك مسطبة المبارزة غير أن البلاط القديم الذى كان عليها أبدل ببياض أسمنتى ملون بالأحمر القاتم حتى يمكن تتبع تنقلات اللاعبين بمجرد رؤية أحذيتهم البيضاء تجرى على تلك الساحة الحمراء فيلهب منظرها أعصاب المتفرجين وعملت لياسة الأسمنت المذكور بحيث لا يكون ناعما فتنزلق عليه أحذية اللاعبين ولا متجعد أقل تجعد فتتعثر فيها أقدامهم بل إنى قمت بنفسى بعمل هذه اللياسة حتى أضمن ألا أجدها هضابا فاجتهدت فى اتقان انبساطها مع اكساب وجهها قليلا من الخشونة ، وكان اهتمامى بأمر هذه المسطبة طبيعيا لكونى من غواة المبارزة — شخصيا .

يحيط بحواف هذه المسطبة أيضا ازار من طوب سرناجا بمونة الأسمنت والرمل فقط نظرا لما يتعرض اليه هذا الطوب من بطش زلات أقدام المبتدئين أو المتحمسين — وتبدأ المسطبة قبل السطح الثانى بما يزيد عن متر وربع لأن السطح الثانى وحده لا يتسع للعشرة أمتار المطلوبة لاسيما وأنا تركنا فى نهايته أيضا مترا آخر قبل الترابزين الشرق وما تركت هذه المسافة بين نهاية المبارزة والسور إلا لاجتناب خطر انقلاب اللاعب المتقهقر من ارتفاع ثمانية أمتار فجأة ودخول عالم الغيب بين ماء وخضراء حديقة الازبكية فاذا كان تقهقره سريعا فليقع من المسطبة إلى الارضية التى تليها مباشرة وهى الارضية المتزرعة وليس ذلك الفارق سوى ٣٥ سنتى وهو خير من ثمانية أمتار طبعا وقد زيد على ذلك الاحتياط — أن المسطبة عند نهايتها السالفة الذكر تتحول الى نصف دائرة، وذلك ليتنبه المتقهقر السريع بقرب انتهاء الانسحاب وبدء لزوم الثبات ان لم يكن الهجوم وإلا فالوقوع على الأرضية المتزرعة

الارضية المتزرعة ليس جميع أعضاء النادى يتبارزون فى وقت واحد لان المسطبة لا تتسع إلا لخصمين اثنين وعلى هذا فايتفرج باقى الاعضاء على اللاعبين ولتسكن تلك الفرجة فى وسط تروق له نفوسهم وتكسبهم رغبة فى النزال قبل خلو المكان لهم ثم تريح أعصابهم وأجسادهم بعد اخلائها منهم — ولهذا الغرض قد وزعت المقاعد على أرضية من البلاط المصرانى المفصول بعضه عن البعض بكحلات واسعة وعميقة لتحوى أكثر ما يمكن من الطينة المتزرعة أعشابا ولاداعى لذكر مالاقينا من مضحكات فى تنفيذ هذا البلاط اذ تارة كان يظن المبلط نفسه ملزما بكسر البلاطة الواحدة مائة قطعة وتارة يضع البلاطة بأكملها دون كسر دون أى اجهاد خيالى . وأخيرا تم تنسيق البلاط المصرانى وزرع بأعشاب سودانية كما أسلفنا ذكره

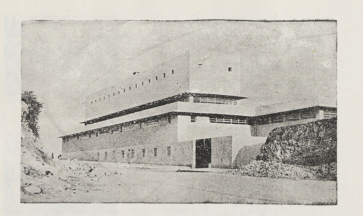
أما الجزء المائل المتزرع زهورا على جانبى المسطبة والخالى من النظارة والمقاعد فعبارة عن المسافة التى لابد من الابتعاد عنها لامكان تتبع اللاعبين — فكأن هذه المسافة ضائعة لا محالة فلتكن حديقة اذن لاسيما وأن لها فائدة أخرى فان بعضهم قد تحدثه نفسه بالمرور قريبا من اللاعبين فتنال منه أسنة السيوف الطائشة منالا مضحكا أو مؤذيا فلتكن الحديقة المذكورة اذن حائلا دون وقوع مثل تلك الحوادث ولتفصل بين المسطبة والمتفرجين تلك الميول المزدهرة وبحوافها القنوات التى تتسرب اليها مياه الرش بعد ارتواء الزهور بها .ثم لا تزال القنوات بدورها تنحدر إلى أن تصل فى نهاية السطح فتلتقى محتواها فى بئر وحيد

الاسوار يحيط بجميع الاجزاء السالف ذكرها سور ذو برامق عادية (كلاسيكية) رأيناها أرق وأوفق لمثل هذه المجموعة من الأسوار الحديثة الشبيهة باسوار السجون التى ما أكثر استعمالها فى هذه الايام بلا حساب ولا حماسة . . . . وفى النهاية نظننا قد أجبنا على البرنامج المقدم فى أول هذا المقال بما ملكت يدنا وكان بودنا لو وفينا هذا المشروع حقا أوسع من حرية الفن ولكن لكل رغبة حدودا والسلام . . . .

صديق شهاب الدين
مهندس معمارى



المقصورات وأمامها السطح المتزرع



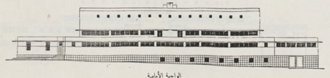
L'imprimerie Gouvernementale de Jerusalem

Austen. S.t, B. Harison arch.
Foster Turner assist. Arch

المطبعة الحكومية ببيت المقدس

للمهندس أوستن وهاريسون
والمساعد فوستر تورنر

شيدت هذه المطبعة بين شارع بيت لحم وخط السكة الحديدية وقد اختير هذا الموقع لطبيعة أرضه الصخرية من ناحية ثم لقربه من خطوط المواصلات من ناحية أخرى وزيادة على ذلك لوقوعه فى جنوب البلد وهذا امتياز صحى واقتصادى لايتوفر فى مكان آخر. وللمبنى رصيفين يواجه أولها خط السكة الحديد والآخر يواجه الطريق العام ليتسنى تفريغ الشحنات والتصدير بطريق السيارات والسكك الحديدية وهذان الرصيفان لهما بابان يوصلان إلى بدروم المبنى مباشرة الذى به مكاتب التصدير ومخازن الاستلام والحفظ.



الواجهة الأمامية

ويحتوى البدروم على غرفة لتجهيز الكتب والتصدير وغرفة أخرى للمراقبة ثم عنبر كبير تتوافر فيه جميع الاستعدادات لتخزين الورق الخام وصيانته من الرطوبة وقد جعل هذا العنبر خصيصاً فى البدروم لاستقبال الخامات المستوردة . وقد عملت من أجل ذلك رفوف روعى فى تصميمها أن تكون فى وضع يساعد على التهوية . وبالبدروم أيضاً غرفة أخرى لتخزين ملفات الورق الكبير (البوبينات) . وبجوار هذا المخزن غرفة للوقود والسلم الذى يربط المبنى بالادوار العليا .

ويلاحظ أن المهندس الذى قام بتصميم هذا المبنى قد خصص الدور الأرضى للآلات الثقيلة والأقسام المتصلة بالجمهور إذ أنه وضع فيه غرفة القوى المحركة وعنابر آلات الطباعة اليدوية والميكانيكية وعنبر التوضيب وغرفة المدير والادارة. وقد اهتم كذلك المهندس بوضع القسم الادارى فى مكان يسهل فيه الاتصال بالخارج والاشراف على الداخل وهذه الغرف جميعها لا يقع تحتها بدروم بل جعل البدروم تحت غرف الجمع والاستقبال اللاسلكى لان هذه الأعمال لا ترهق الارضيات بأثقال كبيرة . أما الدور المتوسط (المسروق) فيتكون من حجرتين الاولى للآلة الكاتبة والثانية لعمل أختام المطاط وبجوارهما دورة المياه للمبنى كله .

وبالدور الاول عنـــبرين يستعملان كمخزنين للاوراق المطبوعة والمناشر . وبجوارهما غرفتين صغيرتين للتجليد والمراقب . ويربط الأدوار ببعضها سلم كبير ومصعداً للمهمات .



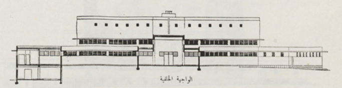
عنبر الطباعة



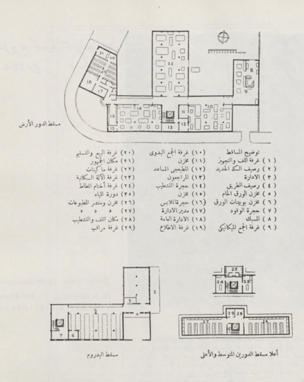
عنبر مكن « لينوتيب »



عنبر الجمع



الواجهة الخلفية



هذا هو وصف مقتضب لمبنى المطبعة الحكومية فى بيت المقدس وهو فى جملته تصوير لجانب من جوانب النهضة المعمارية الحديثة التى قامت فى تلك البلاد والتى تمثل فى مجموعة من الأمثلة الحديثة .

محمد حماد
مهندس معمارى

مشروع تجميل جبل المقطم

للاستاذ فؤاد فرج
المهندس بالبلديات



منظر داخلى فى تكية المغاورى بجبل المقطم

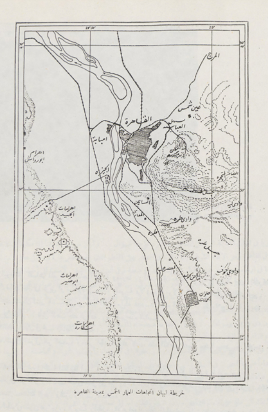
Projet pour l'Enbellissement de la Montagne el - Mokattam

par l'Ingenieur : FOUAD FARAG.

ننشر هنا مذكرة لمشروع تجميل جبل المقطم للاستاذ فؤاد فرج المهندس بالبلديات وقد عرفه القراء بتلك المقالات الشيقة التى نشرناها لحضرته عن تخطيط المدن وتاريخها القديم والحديث وبكتبه العديدة التى الفها وهى سلسلة كتب عن « المدن المصرية » . . وسيتابع حضرته هذا البحث فى الاعداد القادمة بنشر تفاصيل عن هذا المشروع وصور ولوحات تخطيط مدينة المقطم الجديدة وما فيها من مميزات ليتناولها كل مهندس بالبحث والدراسة .

العمارة

يبلغ عدد سكان القاهرة الآن طبقاً للاحصائيات الرسمية مليوناً ونصف مليون نسمة ، ولكن هذه الاحصائيات لا تتضمن عاملين مهمين يعملان باستمرار فى زيادة عدد سكان القاهرة : أولهما الزيادة الناتجة من تقاطر العمال الذين جاءوا من الريف ليشتغلوا فى الصناعات الحربية التى خلقتها الحرب الحاضرة واحتياجات الجيوش التى تستعمل الآلات الميكانيكية المتحركة . وثانيهما الزيادة الناتجة من وجود السكان الذين هاجروا من المدن الأخرى أثناء الغارات الجوية وأقاموا نهائياً فى القاهرة .



خريطة لبيان اتجاهات العمار الخمس بمدينة القاهرة

• وبما أنه من المنظور أن هؤلاء وأولئك سيظلون فى العاصمة حتى بعد أن تضع الحرب أوزارها ، كما أنه من المنظور أن تتحول هذه الصناعات الحربية إلى صناعات مدنية للتعمير بعد الحرب ، وسيظل يشتغل فيها هؤلاء العمال ، فلا بد إذن من إضافة عددهم إلى عدد سكان المدينة الحالية ، وبذلك يصبح عدد سكان القاهرة الآن حوالى مليونى نسمة .



الأشجار الباسقة المحيطة بتكية
سيدى عبد الله المغاورى

• وتبدو القاهرة اليوم على اتساعها المفرط ومساحتها الهائلة وقدرها ٤٠ ألف فدان مكتظة اكتظاظاً هائلا بهذين المليونين من السكان . فليس هناك مكان خال فى طريق أو مبنى ولا فى سيارة عمومية ولا فى ترام ولا فى قطار من قطارات الضواحى . . . فاذا استمرت الزيادة فى عدد السكان تسير بالنسبة التى هى عليها الآن ، سيبلغ عدد سكان هذه العاصمة أربعة ملايين نسمة فى سنة ١٩٦٠ أى فى أقل من عشرين عاماً . . . فأين تذهب هذه الزيادة . وما مصير هذه العاصمة ؟

• يمتد العمار بمدينة القاهرة الآن فى خمسة اتجاهات مختلفة :ـ

أولا ـ فى الاتجاه الشمالى الشرقى نحو العباسية ومصر الجديدة وقد كادت هذه المناطق يتصل بعضها ببعض من تلاحق المبانى واتساع العمران .

ثانيا ـ فى الاتجاه الشمالى نحو شبرا الخيمة المعروفة أيضاً باسم شبرا البلد وقد كادت المبانى تصل إلى فم ترعة الاسماعيلية .

ثالثا ـ فى الاتجاه الغربى نحو الدقى وقد كادت المبانى تصل إلى مبنى وزارة الزراعة ومتحف فؤاد الأول الزراعى . وسوف تمتد إلى مدينة الأوقاف الجديدة ـ مدينة الزهور والنور والشمس الساطعة .

رابعاً ـ فى الاتجاه الجنوبى الغربى نحو جزيرة الروضة والجيزة والأهرام وقد كادت المبانى تصل إلى نهاية هذه المناطق .

خامسا ـ فى الاتجاه الجنوبى نحو المعادى والمعصرة وحلوان ، ولا زال هناك مجال لامتداد العمران فى هذا الاتجاه .

• ولكن هل تكفى هذه الامتدادات الخمسة لاستيعاب الزيادة الهائلة المنتظرة فى سكان القاهرة ؟ أو بعبارة أخرى ، هل تتسع المساحات الفضاء الباقية بهذه الضواحى لضعف عدد السكان الحاليين فى ظرف العشرين سنة المقبلة مع مراعاة الاحتياجات الصحية وأسباب الراحة



منظر عام لتكية السلطان
عبد الله المغاورى

والرفاهية المطلوبة فى المبانى الحديثة ؟ . . من الصعب جداً الرد على هذا السؤال . . . ولكن من المؤكد أننا إذا فكرنا فى الاتجاه الطبيعى لامتداد العمار فى القاهرة وهو الاتجاه الشرق . إذا فكرنا فى اقتحام جبل المقطم الذى يقف حجر عثرة فى سبيل هذا الامتداد .

● وإذا فكرنا فى ارتقاء مدرجات جبل المقطم وفى إنشاء مدينة صحية فوق أسناد هذا الجبل ، لأضفنا إلى أحياء القاهرة الممتازة حياً جديداً ، نقى الهواء ، صافياً ، خالياً من الغبار والقاذورات ، يشرف من عل على النهر والوادى والأهرام والصحراء ويتسع لملايين من السكان . . . ويخيل لنا أن أنجاد الجبل ومرتفعاته أوفق وأصلح مكان لتحقيق الاتجاه الجديد الملاحظ فى العمارات الحديثة بالقاهرة وهو الخاص بانشاء الحدائق السطوحية « RoofGardens » فوق أسطح العمارات الشاهقة مثل عمارة الچنڤواز وعمارة توفيق دوس باشا وعمارة الأنيون دى باريس وسواها . . . فالجبل ، بطبيعة مسطحاته المتسعة العالية حديقة سطح طبيعية لاتحتاج إلا تمهيد طرق بسيطة تتصل بشوارع القاهرة الحالية . وهذا أمر سهل ، بل الواقع أن هذه الطرق موجودة فعلا الآن ، أوجدتها احتياجات الحرب الحاضرة وحركات الجيوش المحاربة التى مهدت مغاور الجبل ودروبه واخترقتها فى كل اتجاه وأوصلتها بشوارع العاصمة . . . فمدينة المقطم إذن ليست إلا امتداداً طبيعياً للعمران فى القاهرة تفى باحتياجات المستقبل لعاصمة القطر المصرى فى العشرين سنة المقبلة وما يليها .

● وبمجرد رفع مياه النيل العذبة بواسطة الطلمبات الحديثة ، ذات الضغط العالى ، فوق الجبل ، يحوله وخلق مساقط مياه لادارة تربينات لتوليد تيار كهربائى بسعر زهيد لانارة الجبل من صخور قاحلة جرداء إلى جنان وحدائق وغابات ، وذلك فى المناطق المشرفة على المقابر والجبانات ، كتلك التى تطل على الامام الشافعى وباب الوزير والخفير أما المرتفعات الجبلية المشرفة على الوادى والنهر والأهرام والممتدة من مصر القديمة إلى العباسية فتصلح جداً لانشاء مدينة جبلية مرتفعة Super-Town تتصل بشوارع القاهرة عند نفق دير النحاس المقابل لكوبرى الملك الصالح بمصر القديمة . وعند القلعة وعند العباسية بواسطة خطوط السيارات العامة . حتى إذا ماوضعت الحرب أوزارها أمكن إنشاء خطوط هوائية للسكك الحديد الجبلية تربط هذه المدينة الناشئة بنقط مركزية فى قلب العاصمة وتوصلها بها فى دقائق معدودة .

● هذا وقد دلت التجارب على أن الأشجار والزراعات الأخرى تنمو فوق الجبل نمواً بديعاً متى وصلت اليها مياه النيل العذبة ، وعلى أن

التربة هناك صالحة صلاحية تامة للزراعة ، وهناك مثال حى على ذلك فى الأشجار الباسقة المحيطة بجامع المغاورى بجبل المقطم خلف القلعة وإنى أترك لتصور رجال الاصلاح ما سيعود على مدينة القاهرة من المنافع بسبب إنشاء هذه المدينة الجبلية .

فأولا — من جهة تجميل العاصمة ، سوف تختفى صورة هذه الصخور القاحلة وتلك التلال الجرداء الموحشة التى تجعل من المشارف البعيدة لهذه المدينة منظراً صحراوياً منفراً ، وترسم محلها فى الأفق صوراً فيها من الجاذبية والجمال والروعة وما يدهش .

فهنا حيث لا يرى المسافر المقبل على القاهرة من بعيد إلا جبلا صخرياً قاحلا سوف ترتسم أمام ناظريه فيلات وعمارات فخمة تحيط بها الاشجار الباسقة والغابات الجميلة والحدائق الغناء .

• هنا حيث لا يرى المسافر المقبل على القاهرة من بعيد إلا تلالا موحشة تربض فوق صدر المدينة وتكتم أنفاسها وتمنعها من الحركة والانتشار شرقاً ، سوف ترتسم أمام عينيه الفنادق بنوافذها الزرقاء والملاعب بأعلامها الخضراء والملاهى بجاذبيتها الساحرة ، والمآذن بقدها المشوق .

• هنا حيث لا يرى المسافر المقبل من بعيد إلا صحراء وفناء وشقاء ، سوف يرى دنيا منيفة وحياة يانعة ونعيماً مقيماً .

وثانياً — من الوجهة الصحية فسوف تتخلص القاهرة بهذا المشروع مما ينتشر فى أجوائها أيام الخماسين ، من الرمال السافية التى تسد الانفاس وتقبض الصدور ، سوف تتخلص من هبوب الصحراء الملتهبة وحرارتها المحرقة التى تلفح الوجوه صيفاً ، سوف يتمتع من يرق مرتفعات هذا الجبل صيفاً فى ظلال الغابات المورقة بنسيم منعش لا يتوفر فى الوادى ، ويستنشق هواء صحياً صافياً خالياً من الغبار والميكروبات ، وبدرجة حرارة منخفضة عن درجة حرارة الوادى . سوف يشفق وهو فوق هذه المرتفعات الصحية على سكان الوادى المعرضين لكل أنواع المرض والشقاء .

وثالثاً — من الوجهة الحربية ، فلو أن القاهرة حوصرت مدة أسبوع واحد عند ما تقدم الألمان إلى العلمين فى الحرب الحاضرة ، وقطعت مواصلاتها بلاد الريف المصرى ، لتبين المدافعون عنها ، قيمة استبقاء الأراضى الزراعية الموجودة داخل نطاق المدينة حالياً وقيمة استصدار أمر عسكرى بحتم زراعة هذه الأراضى بالخضروات لتموين المدينة عند اللزوم حتى لا تضطر الى التسليم جوعاً .

ورابعاً — من الوجهة التاريخية ، فطالما انتفع العرب بجبل المقطم ، وطالما أقاموا فوقه المدن والمساجد والتحصينات ، وطالما رفعوا مياه النيل العذبة فوق أنجاده بواسطة تلك الحوائط المعروفة باسم حوائط العيون ، وهى التى كانت تحمل مياه النيل قديماً فى قنوات إلى الجبل ، ولم تزل ماثلة منذ عهد أحمد بن طولون عند بئر أم السلطان بالقرب من ناحية البساتين ، ومنذ عهد قنصوه الغورى بناحية فم الخليج بمصر القديمة ،

• ولم ير أمراء مصر وملوكها منذ عهد صلاح الدين الأيوبى ، لا بل منذ عهد الطولونيين ، إلى نهاية عهد محمد على باشا الكبير ، مكاناً أوفق



طالما انتفع العرب بجبل المقطم وأقاموا فوقه المدن والمساجد والتحصينات . ! !

وأصلح مسكنا لهم ولذويهم من مرتفعات القلعة ، فأقاموا فوق قمم الصخور المنبسطة هناك . القصور والقلاع والمساجد ، التي لم تزل إلى اليوم مفخرة القاهرة القديمة وشعارها الخالد .

- إذن لماذا لا تمتد القاهرة الحديثة فوق أنجاد المقطم ؟
- لماذا لا تنتشر تلك الأحياء القديمة المكتظة اكتظاظا هائلا بالمساكن والأهالى إلى أعالى الجبل ، لتفرغ ما فى رئتيها من الهواء الفاسد المحبوس
- لماذا لا ترتقى أحياء الخليفة والجمالية والدرب الأحمر ومصر القديمة وسواها مدرجات الجبل وتستنشق الهواء الصحى الخالى من الغبار والقاذورات ؟ الأمر فى منتهى السهولة :
- فمجرد تكوين شركة مساهمة وطنية ، برأس مال يغطى النفقات اللازمة لتمهيد الطرق ولامتداد شبكة المياه والمجارى والكهرباء فوق الجبل ، يكفى لانشاء مدينة المقطم . ولا نظن أن حكومتنا الرشيدة تضن على مثل هذه الشركة بامتياز الآلف فدان اللازمة لهذا المشروع فوق الجبل .
- وفى هذا المجال متسع بالطبع لاستثمار مئات الألوف من رؤوس الأموال المصرية ولاستنفاد نشاط مئات من الشباب المتعلم لمدة جيل كامل : وبمجرد إقرار الحكومة لمشروع إنشاء غابة فوق الجبل مقابل أحياء الموتى يكفى لتلطيف جو القاهرة صيفا ولانشاء مصيف بديع للفقراء الذين ليس فى مقدورهم السفر إلى الاسكندرية أو رأس البر .

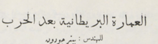
هذا هو الذى المشروع هدتنى اليه دراستى للجغرافية التاريخية لمدينة القاهرة Sa Géographie Orbaine فهدت إلى هذه الدراسة سبيل التفكير فى جبل المقطم (راجع الجزء الأول من كتاب القاهرة ص ٩٦) ، وفى طريقة استثماره بهذه الوسيلة لخير للقاهريين ! !

والآن لقد أصبح تنفيذ هذ المشروع الواضح الجذاب واجبا فى عنق الأجيال المقبلة لتجنى القاهرة مافيه من ثمار وارفة ما أشهاها وما ألذها ، وخصوصاً متى تحقق مشروع إنشاء بلدية القاهرة فى القريب العاجل إن شاء الله بعد اعتماد قانون البلديات الجديد فى البرلمان ، فهل نحن فاعلون ! تقوم الآن شركة مكونه من كبار رجال المال والأعمال والخبراء الفنيين باعداد ما يلزم لاخراج هذا المشروع الحيوى إلى حيز الوجود . والله الموفق والسلام ؟

فؤاد فرج
المهندس بالبلديات
وصاحب سلسلة كتب المدن المصرية



مكان بديع فوق جبل المقطم يصلح لانشاء لمدينة صحية وغابات جميلة ومصيف جذاب بالقاهرة



L'architecture Britanique de L'apres-Guerre

Par L'architecte : PETER GODDON.

فى هـذا العدد نقدم كلمة صغيرة للزميل المهندس المعمارى بيتر جودون وهو من أشهر مهندسى انجـلترا وعضو جمعية تخطيط المدن فى الشرق الأقصى وله ابحاث فنية فى اعادة تنظيم بعض عواصم الشرق حاول أن يبث فيها من روحه الميالة للتجديد ... وبجانب اهتمامه بالهندسة والعمارة نجده كاتبا ممتازاً ومحرراً فى جريدة الايجبشيان ميل وناقدا من أخلص نقاد الفنون الجميلة . (العمارة)

• منذ أن خربت القنبلة الاولى بعض الياردات من الأرض البريطانية الريفية أخذت صناعة البناء وكل الفنون والحرف فى بريطانيا تفكر كيف تحول هذه الكارثة الوطنية إلى نزر يسير من المنفعة الوطنية . ولكن حين أصبح واضحا أن بعض الاميال لا الياردات خربت أصبحت مسائل أعادة التخطيط وأعادة البناء ذات أهمية وطنية وحيوية وتكونت وزارة (تخطيط المدن والبلدان) وتشكلت اللجان وتطوع المتطوعون واراد الجميع أن يتصوروا أسلوب التعمير فى المستقبل . وأصبحت الأمة البريطانيه مهتمة بالبناء بشكل لم يعهد مثله وكان عليها أن تكون كذلك ـ لا للدعاية الواسعة النطاق بوساطة معارض البناء والاذاعة وحملات الأفلام والجرائد — ولكن لأن الكثيرين وجدوا أنفسهم بلا مأوى شخصى .

• وأتت عدة تصميمات أمام مكتب التصميم وكان بعضها مثل تصميمات لجان الاكاديمية الملكية معنيا به عناية تامة . ونقبت تقارير الحكومة كما هو ممكن فى ذلك الوقت ووضعت مواد البناء فى فهارس متأهبة ليوم السرور .. ذلك اليوم العظيم .. يوم فن البناء ..

ومن بين هذه المشاريع كان لتخطيط المدن على وجه خاص الحظ الاوفر من العناية والاهمية وقد انتهزت مهنة تخطيط المدن فرصتها الذهبية وبينما كانت الفوضى منتشرة — المدن القمرية والمدن الحدائقية والمساقط المتشعبة والمساقط ذات الشباك الحديدية والتوفيق بين الأثنين تبرز رأسها — إلا أنها فوضى سليمة تدل على الأقل على أن بريطانيا لن تتسامح مطلقا فى عدم وجود خاصية شكلية لمدنها فيما قبل الحرب .

• ولكن ماذا يمكن أن نقول عن نكهة هذه الكافة العظيمة فى اعادة البناء . وماهو مبلغ الاهتمام الذى بذل فى العناية بجمال إعادة البناء . للأسف أن اهتمام الأمة يقف جامدا عند هذا الحد وإذا نظرنا إلى العمارة من وجهة نظر فنية وجدنا أنها لم تلق اهتماما إلا من الهيئات المحترمة تريد أن تلعب بأمن .

• وليس من الضرورى هنا أن نعيد نظرة على انحطاط العمارة الغربية فى القرن التاسع عشر فى منتصف القرن كان للحركة الفكرية الحديثة أصولها فى المدارس المتوسطة المتقدمة الأوربية وخاصة Walter Gropuis's Bauhaus فى ألمانيا وكانت هذه الحركة قد ولدت لتوقف هذا الانحلال ويجب أن نشيد بفضل الاسكتلندى Charles Rennie Macintosh الذى جاهد فى سبيل التعمير الجديد الذى يختلف عن التأثير الرجعى لوليم موريس William Morris مع أكاديميته فى أنه حاول أن تشمل عصر الآلة أكثر من أن يوجه نظره إلى العلوم والانتاج للجماهير .

• وقد نظرت بريطانيا العظمى إلى هذه الحركة نظرتها المحافظة التقليدية وحاول الشكل المعمارى الجديد المتطور من الاستعمال المنطق

لمواد الانشاء الجديدة أن يخوض غمار معركة شديدة لان القوة كانت فى ذلك الوقت فى يد المسنين من المهندسين مهندسين من جيل آخر مثل المرحوم سير ادوين لوتفن وسير رجينلاند Sir Edvin Lutvens and Sir Roginland Blonfield وحتى لحين نشوب هذه الحرب كان من الصعب وجود العمارة الحديثة بكل معانيها فى بريطانيا . فالتحقيق من التصميم لم يأت إلا بواسطة أبطال كان لديهم الوسائل والشجاعة لان يعبروا عن آرائهم بدون خوف طاهرى الذيل دون أن ينظروا الى محافظ الزبائن المكتظة بالنقود ومن بين هذه الارواح الجريئة ينبغى أن نذكر ماكسول فرى Maxwell Fry F.R.S. Yorke عضو الجمعية الملكية فى يورك ومارى جرولى Mary Growley وشركة تكتون Tecton والثلاثة اسكتلنديين إلا أن هؤلاء الموهوبين لم يحفظوا فخر العمارة الوطنية فما زالت المراكز الوطنية والمبانى الأهلية تذهب إلى المهندسين الذين يحتالوا على تبادلها مع الرومانتيكية الحديثة ومثال ذلك مبانى البلديات فى كارديف وسوشها مبتون ونورديش . . ولا أعتقد أن الحرب ستغير نظرة بريطانيا المحافظة فيما يتعلق بالعمارة بالرغم من المجهود الشاق المنتظر وحملات مدارس العمارة التى تمتاز بالرجولة والحيوية والصيت الذى لا يدانى .

- ولا زالت الرغبة فى التوفيق واضحة فى كل النماذج والرسومات فالرسم الداخلى قبل الانتاج والمواد القابلة للتشغيل ومواد البناء العلية الحديثه أولا الا أن المواد الخارجية تناقض ما تحتها فقد صممت اللجنة الملكية حديقة جوفنت Govent كما لو كانت بعلبك بعثت من جديد والتأكيد على الطرز البريطانية التقليدية ويستعمل الرأى العام كتلة من الحديد وعمودا من الخرسانة لطريق لعمل واجهة جورجية أوكلاسيكية غير حقيقية — ولا يوجد أدنى ميل لتطور المواد المعمارية الحديثة . والصرخة بلا شك لاستعمال المواد المحلية . الحجر فى الشمال والاردواز فى ويلز واللبن فى الجنوب مع السقوف المقفلة ولو أن سهولة طرق المواصلات لا تشجع الآن المواد المحلية إلا إنه الآن فى بريطانيا استعمال المواد التى فى متناول اليد أكثر اقتصادا . ولا يستطيع أحد أن يقول هل يمكن استعمال فيلا الحولانديين بسهولة واقتصاد ؟

- وتوجد عدة مميزات للعب بأمان فى العمارة فى بريطانيا برنامج مابعد الحرب من السهل تنفيذه بالطرز التقليدية والتجربة القليلة مفيدة بحيث أنها لا تغير ذوق رجل الشارع واستعمال المواد المحليه يشعر بصحة البيئة والجو الذى يعيش فيه . .

ولانستطيع أن نقول أن هدم بعض المبانى فى انجلترا هو خسارة اذا كانت ستتمشى عند اعادة انشائها مع التقدم المضطرد فى عمارة العالم الحديث . . . لأن هذه الفرصة هى تجربة . . . وحياة الفنون هى أيضا تجربة عملية وتعبير صادق للاحساس يجتمع فيه دراسة مساحات الارض الواسعة مع ملاحظة المنفعة والقوة والاقتصاد والجمال .

بيتر جوودوند
مهندس معمارى

الحدائق

LES JARDINS

D. P. I. G.
Ahmed Sidky

للمهندس أحمد صدقي

بدأ الانسان بطبيعته يتآلف ويتكاثر وينمو في بقعة واحدة . وكون بذلك القرية الأولى . ثم المدينة الأولى . شأن كل فصيلة من فصائل الحيوان . وبدأ تقرب في البقاع المزدحمة بنوعه عن كل ما هو أخضر فاخضر الزرع داخل منزله وخارجه ليشبع روحه الجائعة الى تطعم جمال ما ورثه عن أبويه وكان لميله الطبيعي لتذوق كل ما هو جميل السبب الأساسي في ابتداء ظهور الحدائق . فقد حوت ذلك النوع من الجمال ضالته المنشودة وأصبحت بذلك غذاء روحه ونفسه . وتطورت بمرور الزمن وتشكلت وأصبحت فنا يختلف اختلافا كليا عن سائر الفنون . وذلك لاختلاف أخلاق الشعوب وطرق معيشتهم .

هو فن اجتماعي نرى فيه نضال الانسان مع الطبيعة ليكيف منها ما يرضى ذوقه ويشبع روحه وترتاح له طبيعته ، فيحورها كيفما طبعت أخلاقه وعاداته الشخصية ويضيف ويحذف ويضع هنا وهناك ويضرب في الأرض فيخرج من الرسوم كما أوحت إليه أهوائه وميوله الطبيعية المتغيرة ووجهة نظره في الجمال لا يختلف هذا الانسان عن الفنان الذى تضلع في هذا الفن فان هذا الأخير يضع تلك الأفكار المتضاربة والخيالات السابحة في جو تفكيره إلى حيز الوجود في صورة فنية صحيحة ذات قواعد ثابتة تترجم ما أراد بهـا صاحبها وها هو أمامنا الفنان الزراعي الأول لينتر (Lenotr) كيف أخرج إلى حيز الوجود بصورة فنية خالدة : تلك القطعة الأبدية (فرساى) خياله مليكه الأكبر لويس الرابع عشر .

من ذلك يتبين انا صدق النظرية القائلة أن فن الحدائق يختلف عن باقى الفنون لأن قواعده تختلف في كل بقعة من بقاع العالم وأنه لا يمكن النظر بامكان دراسته كفن إجمالى عام . ووضع نظريات وقواعد ثابتة لجماله بل يجب دراسته على حسب أهواء وميول الشعب المختلفة وذلك في الاجواء المتباينة والمناطق المختلفة في كل بقعة من بقاع — العالم .

وحدث أن تلك الشعوب بعضها من بعض خلاصة أفكار فنانيها الزراعيين وذلك في المناسبات الكثيرة كالحروب أو التجارة أو خلافه فتأثرت بذلك قومية الفن وتفاوة طرازه وامتزجت العناصر المتباينة الذوق ودخلت الأشكال الغريبة على الأصلية وأصبحت بمرور الزمن عنصراً مكوناً كما سيأتى شرح ذلك في مقالاتنا المتتابعة .

ونأخذ مثلا لذلك فقد تأثر الصليبيون عند عودتهم إلى بلادهم بالفن الفارسى للحدائق فادخلوا في حدائقهم التى كانت وقتئذ في حالة أحط بكثير من حضائر الشرق الساق المتعددة المكسوة بالقيشانى ذات الألوان السماوية اللون وبدؤوا في التخطيط الهندسى — القائم على أساس المربعات والدوائر والشجيرات المخصوصة على الأشكال الهندسية المختلفة والطرقات المكسوة بالرخام الملون والنافورات والمقاعد الرخامية في أطراف الحدائق ومنها اشتق الايطاليون فنهم وقد كانوا أسرع الأمم إلى التنبيه إلى هذا الفن واعتباره فناً دائماً بذاته فأعاروه اهتمامهم الأول وجعلوا منه مدرسة نقل عنهم الفرنسيون حدائقهم المفتوحة المترامية الأطراف ذات الآفاق البعيدة فد كانت (فرساى) أولى الحدائق التى خططت على هذا الأساس وسنجد في أبحاثنا القادمة كثير من هذه الأمثلة وكيف يغزو الذوق الأجنبى البلاد الأخرى ويطغى عليها فيصبح بمرور الزمن سنة لتلك البلاد وقاعدة ينشئون عليها . وليس ببعيد عنا ذلك المثل الأكبر عند ما شاع الذوق (الانجلوسكسونى) في الحدائق المتعرجة (Jardins Anglais) وطغى في أوربا وتأثرت به كثير من الحدائق الفرنسية وتلاشى فيها الطراز القديم خصوصاً عند ما ثارت الثورة الفرنسية وتهدمت أغلب قصور فرنسا الشاهقة فأعادوا بنائهـا وأحاطوها بحدائق على الطراز (الانجلو السكسونى) أو الطراز الفرنسى المتأثر بهذا الطراز الدخيل .

إلا أن ذلك الهدم طويلا والفرنسيون قوم طبعوا على حب الحرية وعدم التقليد وذلك لما جبلت عليه أخلاقهم وعاداتهم أن يسأموا كل ما أصبح جماله وتناسقه قاعدة معروفة سهلة التكوين فقد تعودوا على تمرين عقولهم الجبارة في اكتشاف مواطن الجمال الأخرى وأبرزوها في أجمل حللها وليس هذا بالسهولة التى نتصورها لأن ذلك يستدعى ملكة وقوة فوق طاقة الانسان العادى هى هبة الاحساس الدائم للروح والقلب لكل ما يأتيه العقل من الابتكار والاستعداد للاحساس بهذا الجمال فتهتز له الروح وينهض له القلب تلك هى ملكة الفن .

ولقد كان من أثر ذلك أن ابتكر الفرنسيون وأدخلوا على حدائقهم كل جديد جميل ورأينا كيف حلت الطرق المعوجة محل الشوارع الرئيسية المستقيمة وكثرت الأركان المحاطة بالشجر المخصوص في كل ركن من أركان الحديقة على أن ذلك لم يمنع استعمال بعض الأكشاك الصينية والشرقية إشباعاً لرغبة سيد الدار الجاهلة مما ليس له أى علاقة مطلقاً مع التطور الذاتى لفن الحدائق في المدرسة الفرنسية .

نعلم جميعا كيف يختلف الرجال من بيئة واحدة بل من وسط واحد في كل شيء . إحساسهم ووجهة نظرهم . حكمهم على الأشكال والألوان حكمهم على غيرهم من نفس بيئتهم . مشاكلهم الخاصة مختلفة . . أخلاقهم متباينة . لذا حاول كل منهم خلق جو يلائمه ويعيش فيه كل على مقدرته وذلك في كل مكان يحل به . في ملبسه ومشربه . والزينة التى يجلبها ليحلى بها داخل الدار وخارجها . اختلف الناس في كل ذلك ولكنهم اجتمعوا على عبادة رب واحد وحب جمال الطبيعة فامتثلوا لدين ربهم وأملت الثانية عليهم قانونها وخضعوا لها — راضين .

عبدوا ربهم بمختلف الأديان والطقوس والطرق وخلقوا الطبيعة الحدائق المتباينة . . . حدائق الاحساس الدقيق . . . حدائق الحب . . حدائق حب النفس . . . حدائق الرشاقة والجمال . . . حدائق الخيال المنساب . . . حدائق الفكر الخصيب والعقل الراجح . . . وبالطرق تشكلت الطبيعة وبان على سطحها أشبه الأدلة على حالة الانسان النفسية والفكرية . ترجمت آراءه وإحساسه وسجلت دقات قلبه .

فى كل حالة من هذه الأحوال وفى كل ركن من أركان تلك الحدائق وجد الجمال مهما تخبطت الآراء واختلفت الأذواق فى اختيار أجملها وأرشقها لأنها تمشت مع قانون وترجمت عن حياة فهى صفحة تاريخ وكل أثر له جمال تاريخه ومن واجبنا ونحن بصدد هذه الابحاث التى نتناولها أن نميز بين الجميل والأجمل فالاختيار واجب فى كل شىء . حتى إذا تعادلت الأشياء فى جمالها ويلزم جرياً بقانون الجمال (Jois Esthétique) اختيارا يلائم الاجواء والأهواء ويعمل درج لمختلف أنواع لذاتنا الشخصية ولقد امتاز الانسان بعقل راجح فليترك لعقله الحكم فى كل مايتعرض له فى حياته الخاصة والعامة من المسائل المختلفة . وقد خلق الفن لاشباع شهوة الروح فانزله الانسان منزلة عالية وفضله فى كثير من الأحيان عن باقى لذاته . ولذا وجب الاستمتاع به واختيار الملائم منه ونترك بعقلنا الحكم على اختيار ما يلائم شهوة روحنا لتغذيتها التغذية الصحيحة الملائمة . وسنبدأ فى ابحاثنا القادمة فى دراسة تطور الحدائق فى كل بقعة من بقاع الأرض . مبتدئين بقدماء المصريين والأشوريين . فقد كانوا الفنانين الأولين الذين وضعوا قواعد تنظيم الحدائق ودرسوها دراسة وافية وعلموا كيف تمزج الطبيعة بالفن المعمارى تدريجيا بطريقة فنية ملائمة للطراز والجو المحيط به وإليكم حدائق بابليون المعلقة تشهد للملأ كيف استعمل الانسان جمال الطبيعة ليحلى بها ماشيدت يداه .

وكيف استخدم المصريون حدائقهم لأغراض كثيرة فخصصوا جزءاً منها لحدائق الخضروات (Lardin Potagets) وأرادوا بذلك ولطيف حرارة الجو المحرقة فأ كثروا فيها النافورات ومساقط المياه وتوسعوا فى هذا الفن وعلموا كيفية رى المزروعات من أسفلها وليس برشها على سطوحها لأنه ثبت أن نقطة المياه التى تقع على سطح الورقة الخضراء تكون عدسة تركز أشعة الشمس فتحرقها . ولهذا كثرت المساقى فى الحدائق المصرية والفارسية والشرقية على العموم وقسمت تلك المساق أرض الحدائق إلى أشكال هندسية متباينة (أرابيسك) وكسوها بالقيشانى والسراميك والطوب الأحمر وتقابلت فى أحواض مسدسة أو مثمنة الشكل جعلوا منها نافوراتهم الرائعة ومن ذلك يتبين لنا بسهولة أن الطراز وليد الحاجة وأن طراز الحدائق بالاخص أساسه الاكبر طريقة سق المزروعات فى الأجزاء المختلفة يلى ذلك نظرة الشعوب المختلفة إلى الحدائق وميوله المتباينة لاستخدامها .
ومن الامثلة البارزة لاستخدام الحديقة الداخلية التى أحبها الرومان . وجعلوا منها جزءاً لا ينفصل من المنزل وأعاروها اهتمامهم الكثير وجعلوا منها تسليتهم الأولى فى أوقات فراغهم فاعتنوا بها وزخرفوها بمختلف الزخرف . كالزهريات والتماثيل الرخامية الكبيرة والصغيرة والمقاعد المتحنية والمستقيمة والشيلان المدلاة من الشروفات التى تطل على الحديقة وعلقوا دروعهم وسهامهم على حوائطها العالية البيضاء حتى أصبحت كتحف صغيرحوى كل جميل مزخرف وخصصوا جزءاً منها للعب أطفالهم وظهر فيها لأول مرة فى التاريخ الشجيرات الزاحفة على الحوائط فرصعتها بالزهور المختلفة الألوان وألبست الحائط حالة جميلة . وكما كست الأجزاء الأخرى العارية من الزهور بالقيشانى والموزاييك أو النافورات وبالأحرى دبت الروح فى البيت فاصبحت الحديقة رئتيه ومساقيها شرايينه .

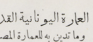
جرى كل ذلك فى الغرب بينما نشأت فى الشرق الحديقة العربية والفارسية لظهور الدين الاسلامى مع رسالة محمد (صلعم) وابتدأت قوية منظمة جميلة فتانة حتى تأثر بجمالها الغرب ونقل عنها الكثير واختلف عن زميلتها الرومانية باختفاء التماثيل وكثرة استعمال القيشانى ذات الألوان المختلفة وظهرت الرسومات الهندسية والماء المنساب والطيور الطليقة ذات الريش الجميل كالطاووس وخلافه كل ذلك يرجع إلى ميل الأعرابى إلى الاعتكاف بعد عمله وتأديته واجبات دينه يود أن يكون بمعزل عن العالم الخارجى وضوضائه . ولذا أحب هدوء حديقته الداخلية ووجد فيهاما يطرب قلبه ويريح ضميره ويسبح فيها بأحلامه . واحتجبت النساء داخل الدار لتجهيز الطعام لغذاء سيد الدار مع حلائله ولم يكن لها حرية التمتع معه بهذه الحديقة الغناء بينما يجلس هذا الأخير يتأمل دخان غليونه السابح فى هذا الجو الجميل المشبع بعبيق الزهور وتغريد الطيور ممتزجا بالنهم التى ترسله أشجار الموز والنخيل إذا هفا الريح . واحتجبت بذلك مؤثرات الحواس الخمس فى واد واحد .

أين هذا من الحديقة المفتوحة التى ظهرت بظهور الدين المسيحى الذى كان له أكبر الأثر فى انتشارها ويرجع ذلك إلى الحرية التى منحها دين عيسى عليه السلام المرأة فخرجت سافرة الوجه وتهدمت الأسوار وظهر ما احتجب من جمال التكوين الالهى وجمال إنشاء العقل البشرى وكما فتح المنزل إلى الخارج بشرفاته المطلة من جميع وجهاته وفتحاته الواسعة التى لا تخفى ما يدور وراءها . كذا فتحت الحديقة وخرجت المرأة تشم رائحة الحرية التى حرمتها جيلا طويلا من الزمن . وغرست الزهور وصففت الاشجار ليس لارضاء المرأة فقط بل ولارضاء العائلة بأكملها وعرضت لانظار الجمهور الخارجى . وانتقاد الرأى العام وأصبحت علما يدل على درجة ثراء مالكها وترلائها .

ولهذه الاسباب أردنا بحث هذا الموضوع الشيق وكتابته بتسلسل لمذاكرة أصول الطرازات المختلفة فى مختلف أرجاء العالم من ابتداء خلقه إلى يومنا هذا معتمدين فى بعض منها على المحاضرات الشيقة التى ألقاها المهندس المعمارى الكبير (جرومور (Grommor) وغيره من كبار مهندسى الحدائق العالميين

أحمد صدقى

مهندس معمارى



العمارة اليونانية القديمة وما تدين به للعمارة المصرية

دكتور اسكندر بدوى
مدرس بمعهد الآثار المصرية

لما كان كتاب اليونان يفخرون بأن بلادهم استمدت مدنيتها التى كانت تعد الأولى فى العالم وأنها استعارت أصولها وتشبهت بمصر ويصفون هذه بأنها أقدم المدنيات وأعرقها أصبح لزاما على علماء تاريخ المدنيات أن يبحثوا مدى صدق هذا القول وما يترتب على ذلك من وجود تأثيرات متبادلة بين المدنيتين المصرية واليونانية وتيارات روحية أدبية كانت أو علميـة أو فنية ربطت البلدتين برباط وثيق دام مدة أو أحقابا طويلة من الزمن لا يعينها إلا بحثاً تاريخيا مقارنا على ضوء الاكتشافات الحديثة فى البلدتين .

وعند البحث على هاتين المدنيتين العريقتين ، وهى أصل حضارتنا الحديثة ، وجب أن نوجه جل اهتمامنا الى ما هو أقرب الى مجالنا الهندسى وهو دراسة مقارنة للعمارتين المصرية واليونانية القديمة واستنتاج استعارته الثانية من الأولى وتصرفت فيه تمشيا مع روحها وطبيعة بلادها وبيئة أهلها .

يعد « العمود » من أهم تفاصيل الانشاء فى العمارتين . وكذا ما نشأ باستعماله من طراز الأعمدة (orders) اليونانية كالطراز الدوريكى والأيونى والكورنثى . وعند مقارنة المستندات الخاصة بالعمود الدوريكى اليونانى (Doric) وما يشابهه من الأعمدة المضلعة المصرية التى تفوقه قدماً اتضح جلياً أن هناك صلة بل قرابة وثيقة بين العمودين فى الروح والشكل والزخرفة مما أدى الى استنتاج استعارة الهندسى اليونانى لفكرة هذه العمود من الآثار المصرية التى كانت مزودة بأنواع متباينة منه والتى راعه جمالها أثناء ترحاله فى الوادى (١) .

هل هناك أمثلة أخرى ظهر منها اتصال بين العمارتين ؟ فلنواصل بحثنا لكل من العمود الأيونى (Ionic) والكورنثى (Corinthian) وكذلك للتفاصيل الانشائية الأخرى والأسس للعمارة وغير بقيه .

<u>العمود الايونى</u> — من أهم مميزاته دقة نسب ساقه وهو أرفع فى الشكل من العمود الدوريكى الذى سبقه فى الظهور ، وتاجه الممتاز بالجمال والبساطة فهو غير رباعى المسقط بل مستطيل ينتهى عند كل من طرفيه فى الواجهة بمنحنى ملتوى (Volutes) شبيه بما تراه على بعض القواقع البحرية الكبرى . ويتصل المنحنيان ببعضهما البعض عند طرفيهما الأعلى . زد على ذلك زخرفة دقيقة الحفر من نوع (egg & tongue) يحدها فى أسفلها خط بارز . ولا يعلو هذا التاج غير مستطيل قليل الارتفاع حل محل الكتلة الرباعية العادية (abacus) .

لم ينشأ هذا التاج الأيونى ولم يتخذ شكله اللاسيكى النهائى الا بعد أن تطور فى شكل بدائى أطلق عليه اسم التاج « السابق للأيونى » (préionique ، protoionique) نراه فى بدء ظهوره فى معبد نوقراتيس (بمصر) ثم فى معابد نياندريا (Neandria) وديلوس (Delos) وأثينا (Athens) عند القرن السابع ق . م . (شكل ا) . وهو بشكل غريب يدل على أصل نباتى . ينتهى العمود بصفين من الأوراق النباتية المنحوتة يعلوها تاج مكوّن من منحنيين ملتويين يخرجان من الساق وهما متصلان لا يربطهما فى أعلاهما رباط . اللهمّ الا زهرة منحوتة فى الفراغ المثلث بين المنحنيين . تطور هذا التاج باندثار صفّ الأوراق واتصال المنحنيين عند قاعدتهما بحيث أصبحا ينشآن من خط أفقى . وكذلك ظهور كتلة مستطيلة فوقهما انفصلت فيما بعد وقلت أهمية الأوراق المنحوتة بين المنحنيين (شكل ب ٣) .

تبع هذا الدرج تاج أيونى كامل التطور حيث اتصل الطرف العلوى لكل من المنحنيين بالآخر بخط منحنى فى الأصل ما لبث أن أصبح مستقيما أفقياً ... هل نشأ هذا التاج « البروتونى — أيونى » وتطور الى تاج أيونى كامل الجمال نتيجة ابتكار يونانى . أى انه ظهر فجأة دون أن يستمر فكرته ويستعير زخرفته كلية أو جزئيا من آثار أقدم عهداً ؟



شكل ا
(١) شكل بشأن العمود الأيونى . (جبئين ١٣٠٠ ق . م .)
(٢) شكل شجرة المنحنيات الملتوية (خوريين ١٠٠ ق . م)
(٣) زخرفة اشورية (٨٥٠ ق . م)
(٤) من واجهة باب العرش ببابلون (٥٨٠ ق . م .)

شكل ب
(١) زخرفة بمنحنيات ملتويه كوريون (؟) (١٠٠ ق . م .)
(٢) زخرفة مستمدة من المصرية (نمرود ٨٠٠ ق . م .)
(٣) تاج كتف (مجدو ٩٠٠ ق . م .)
(٤) تاج لوجة من ايداليون (قبرص ٥٠ ق . م .)



شكل ت
(١) تاج بروتو — ايونى (نياندريا Neandria)
(٢) تاج من معبد ديلوس (Delos)
(٤) تاج من أثينا

---

(١) انظر مقالتى : « العمود الدوريكى وهل نشأ فى مصر ؟ » فى مجلة العمارة ١٩٤١ عدد ٣ ص ٧١ — ٧٥ .

اذا اتجهنا شرقاً أى الى آسيا الصغرى وجزيرة قبرص ثم الى فينيقيا وبحثنا بعض التفاصيل الانشائية التى أظهرتها الحفائر نجد تاجا ذى منحنيين ملتويين يشبه التاج البروتو — أيونى الى حد بعيد . فمن إيداليون (Idalion) . بجزيرة قبرص تاج كان يعلو لوحة (١٠٠ ق . م . — شكل ب ٤) ومن بلدة مجدو (Megiddo) بفينيقيا (فلسطين) تاج مماثل للأول وأقدم منه (٩٠٠ ق . م . شكل ب ٣) .
وقد امتاز كل من التاجين بوجود المنحنيين منفصلين خارجين من خلف مثلث . أما التاج القبرصى فزاد عن الآخر بأن ظهر بين المنحنيين خلف المثلث لسان مستدير الحافة ليشغل الفراغ ما بين المنحنيين . وهو الذى نجده فى التاج البروتو — أيونى على شكل زهرة .
هناك أمثلة أخرى تشير الى الأصل النباتى لهذا التاج . فما هو الا زهرة من طراز مصرى صميم استعاره أهل بلدة نمرود (٨٠٠ ق . م . — شكل ب ٢) . كما اننا نجد استعمال المنحنيات الملتوية فى أمثلة زخرفية أخرى (من بلدة كوريون . ١٠٠ ق . م . — شكل ب ١) وهذه أقدم من التيجان اليونانية .
يشجعنا هذه النتيجة على التوغل فى البلدان الشرقية فنصل الى بلاد ما بين النهرين وكانت فيما قبل خاضعة لأمبراطورية أشور وبابل . فنرى هذا التاج نفسه مزدوجا فى أعلى ساق يزخرف واجهة من الطوب الخزفى الملون على الحائط الخارجى لبهو العرش ببابلون (٥٨٠ ق . م . — شكل ث ٤) وهنا ظهرت الزهرة الوسطى صريحة . كما اننا نجد هذه الزخرفه معادة بعضها فوق بعض فى عمود زخرفى أشورى (٨٥٠ ق . م .—شكل ث ٣).
وفى الحالتين يمكننا الاهتداء الى الأصل النباتى فلدينا أمثلة خورية (Khurian) تمثال شجرة على جانبيها حيوانان متقابلان على الطريقة الأشورية . وأطلق عليها علماء العمارة اسم شجرة المنحنيات الملتوية (volutenbaum) . وهى بشكل النخيل تعلوها مجموعة من الأوراق الباسقة خارجة من بين منحنين ملتويين بينهما زهرة أوثمرة (١٠٠ ق . م . — شكل ث ٢) . ومن الغريب أن نعثر على نفس التاج الأيونى بشكله الكلاسيكى الكامل فى بعض الرموز الزخرفية من بلاد الحيثيين (Hittites) (سنة ١٣٠٠ ق . م . — شكل ث ١) .
لم يبق من الأقطار الشرقية غير وادى النيل . ولما كنا قد وجدنا أصل التيجان المشابهة لبروتو — أيونية فى زخرفة فينيقية مستعارة فى المصرية وجب علينا أن نتفقد آثار الوادى لعلنا نتعرف على ما هو أقدم مما سبق أن وجدناه فى آسيا .
يدخل فى التاج المركب المصرى كوابيل على شكل المنحنى الملتوى (٢٠٠ ق . م . — شكل ح ٥) كما أن هناك رسم لشجرة تشبه شجرة المنحنيات الملتوية الخورية على قاعدة لتمثال اله النيل (عصر تحتمس الثالث ١٥٠٠ ق . م . — شكل ح ٢) . ويظهر المنحنى أيضا فى رمز هيروغليفى غريب (الأسرة الخامسة ٢٧٠٠ ق م . — شكل ح ١) غير أن هناك أمثلة من الرسومات المعمارية المصرية تمثل عواميدا مركبة بها أشكال تيجان تشابه تمام الشبه التيجان البروتو — أيونية (عصر تحتمس الثالث — شكل ح ٣—٤) . وهى مستمدة من الطبيعة المصرية إذ أنها تمثل زهرة الأريس (iris) . وهى التى نراها محفورة على جانبى مسند جرانيتى فى معابد الكرنك (عصر تحتمس الثالث — شكل ح ٤) .
تتبعنا التيجان المشابهة لتاج البروتو — أيونى فى بلاد شرقية مختلفة وفى عصور متباينة أقدم من اليونانية . ويتضح عند المقارنة بأن أقرب التيجان وأسبقها هو التاج الذى ابتكره الفنان المصرى فى عصر تحتمس الثالث والذى أدمجه فى تاجه المركب (شكل ح ٤ — ٤) .
(قارن شكل ١١) أمام هذا الأمر لا يسعنا إلا أن نذهب فى افتراض استعارة المهندس اليونانى من الرسومات أو الأعمدة الخشبية المصرية التى اندثرت أو الى ترحال هذا الابتكار المصرى الى بلاد ما بين النهرين وفينيقيا وآسيا الصغرى مع التطور ومنها الى اليونان حيث طرأ عليه تغيير آخر أرجعه الى الأصل المصرى .
ولما كانت هذه النظرية الثانية أطول طريقا وأبعد تنفيذاً من الأولى فمن البديهى أن نحبذ تلك ونستنتج استعارة اليونان لهذا الطراز من المصريين استعارة مباشرة كما كان الحال لبعض التفاصيل الانشائية الأخرى ومنها العمود الدوريكى .

اسكندر بدوى
مدرس بمعهد الآثار المصرية



شكل ح

(١) رمز هيروغليفى ذو منحنات ملتويات
(٢) من زخرفة قاعدة تمثال لاله النيل
(٣) رسم مصرى لعامود مركب
(٤) مسند مزخرف بزهور الايريس (تحتمس الثالث بمعبد الكرنك)
(٥) نصف تاجه مركب composit (دولة البطالسة)

العمارة المصرية القديمة

العصور المعمـــــارية

أميل منصور : المهندس بمصلحة المبانى

L'Architciture de l'Egypte Ancienne

L'eèpoqus architecturals

E. Mansour : Ingnieur

يمكن تقسيم مصر من الوجهة المعمارية والانشائية إلى أربعة عصور :

١ — العصر الأول (من سنة ٣٣٠٠ — ٢٩٠٠ قبل الميلاد) — (يعتبر العلامة Pitrri) أن هذا العصر ابتدأ حوالى ٥٠٠٤ بينما يعتقد آخرون أنه حوالى ٤٨٠٠ قبل الميلاد .

٢ — العصر الثانى (من ٢٩٠٠ — ١٨٠٠ قبل الميلاد) .

٣ — العصر الثالث (ما بين القرن السادس عشر والحادى عشر قبل الميلاد) .

٤ — العصر الرابع (من القرن الحادى عشر قبل الميلاد إلى القرن الرابع بعد الميلاد) .

وتجمع هذه العصور الأربعة الأسر الفرعونية وعددها ثلاثون أسرة .

١ — العصر الأول

(٣٣٠٠ — ٢٩٠٠ قبل الميلاد) هو أقدم صور التاريخ المصرى وبالرغم من ذلك فالنشاط المعمارى والفنى كان ظاهراً منذ نشأته فى بقايا المبانى التى شيدت فى عهد الأسرتين الأولى والثانية فى الوجه القبلى بحرى الأقصر (مدفن الملك « من ») فى نقادة ومدافن « ابيدوس » و « كوم الأحمر » بالقرب من إدفو — وفى « زاوية العريان » مبانى الجيزة وسقارة . وفى سقارة مدافن اكتشفت فى سنة ١٩٣٦ وهى لا تقل عن مدافن نقادة وابيدوس من الوجهة الفنية وهى من ذات العهد .

ثم جاءت بعدها الأسرة الثالثة حيث تحددت أصول وقواعد الفن المعمارى كما ظهر فى مدافن بيت خلاف والرقاقنة وفى سقاره وميدوم وفى الهرم المدرج للملك زوسر والهرم المدرج للفرعون سنفرو (حوالى ٢٩٠٠) .

٢ — العصر الثانى

(٢٩٠٠ — ١٨٠٠ ق . م) فى عهد أمراء الأسرة الرابعة (٢٩٠٠ — ٢٧٠٠) تقدمت الفنون الانشائيـــة بما خلفوه من الأبنية العظيمة كأهرامات الجيزة (خوفو — خفرع — منقرع) والمعبد الجنائزى لخفرع المعروف بمعبد أبى الهول ، وبعدها الأسرة الخامسة (٢٧٠٠ — ٢٦٠٠) وفيها إنشاء الفرعون « نى أوسرع » هرماً له فى أبى صير ومعبداً شمسيا فى أبى غراب وبنى الفرعون أوناس هرمه فى سقاره كما كثرت المدافن الجميلة لأعيان البلاط الملكى (تى — وابتاحوتب) حول المدافن الملكية ومن أمثلة المبانى الحربية فى هذا العصر حصن كوم السلطان فى أبى دوس

أما الأسرة السادسة فلم تمكن بنشاط الاسر السالفة أما مخلفاتها فهى أهرام تبتى الأول وببى الأول بسقاره وبقايا معابد اكتشفت فى منطقة الدلتا فى بوسطه (تل بسطا) وتانيس (صان الحجر) وهنا ينتهى عهد الدولة القديمة وخلفها عهد فوضى اضمحلت فيه الحركة المعمارية اضمحلالا تاما لانشغال الأمراء فى الثورة الداخلية التى اجتاحت البلاد بأكملها .

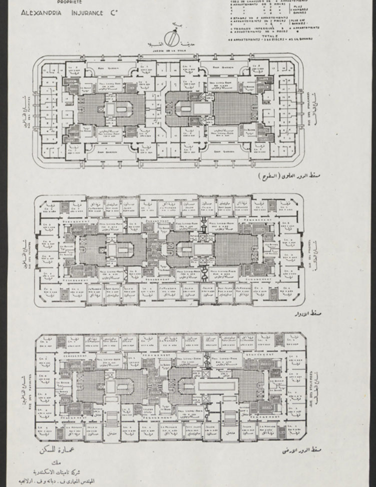
عادت الحال بعدها إلى السكينة فى أبان عهد الدولة المتوسطة حيث شرع امنمحات الأول (الأسرة الثانية عشر) بتنظيم البلاد وتحريرها من غوائل الفوضى وتحديد مساحاتها وتنمية ريها وزراعتها واستغلال محاجر طره وترميم المعابد وإنشاء معبد الكرنك الكبير .

وجاء بعده اوزرتسن فبنى المعابد والأهرام وامنمحات الثالث قام بمشروع رى الفيوم . وخلفته اسر خمس يكتنفها الغموض التام ولا يعلم التاريخ عن ملوكها شيئا . وربما تزيد معلوماتنا عن هذا العهد عند الكشف عن بعض الآثار الحديثة .

ظهرت بعدها قبائل من سوريا والصحراء الشرقية فاكتسحت الدلتا وسمى قوادها الهكسوس ومعناها (حاكم البلاد الأجنبية أو الملوك الرعاة) فاستوطنوا فى مصر وتكلموا بلغة أبنائها واعتنقوا أديانها ولكنهم كانوا فى شقاق دائم مع المصريين وبقيت الحال فى اضطراب مستمر إلى أن طردوا فى أول عهد الأسرة الثامنة عشر .

٣ — العصر الثالث

(من العصر الثالث عشر إلى الحادى عشر ق.م) فى هذا العصر تحررت البلاد من عسف الهكسوس وانحلت الأزمة فعادت العمارة إلى نشاطها وتوالى فى الحكم ملوك أشداء امتازوا بجبروتهم وبغاراتهم الحربية وتمتعوا بوسائل الثروة والرجال والموارد المختلفة — ويمكن تسمية هذا العصر بعصر النهضة حيث بدأ فيه بمبانى الاسرة الثامنة عشر (١٥٤٠ — ١٣٥٠ ق م) وأوائل أمراء الأسرة التاسعة عشر (١٣٥٠ — ١٢٩٢ ق.م) وهى مبان تمتاز بفن رائع متأثر بالعوامل الأسيوية بمناسبة احتكاك مصر بسوريا وأراضى بين النهرين . فى الكرنك قام تحتمس الأول والملكة حتشبسوت وتحتمس الثالث (١٥٤٠ — ١٤٤٧ق.م) ببناء الجزء الخلفى من معبد آمون بالكرنك ولهذه الملكة فى الدير البحرى معبد جنائزى هائل وفى مدينة غراب قرب اللاهون بقايا مدينة بائدة وفى بنى حسن معبد تحت الأرض للالهة القط « تاخت » . قام امنوفيس الثالث (١٤١١



PROJET D'UN IMMEUBLE DE RAPPORT
PROPRIETE
ALEXANDRIA INSURANCE C°
JARDIN DE LA VILLA
حديقة الفيلا
RUE DES FATIMITES
شارع الفاطميين
RUE DES PTOLEMEES
شارع البطالسة
ROOF GARDEN
HALL LIVING-ROOM
DEGAGEMENT
CH. BONNE
SALON
SA MANGER
PETIT SALON
مسقط الدور العلوى (السطوح)
مسقط الادوار
مسقط الدور الارضى
عمارة للسكن
ملك
شركة تامينات الاسكندرية
المهندس المعارى ف. دبانه و ف. ارلانجيه

— ١٣٧٠ ق . م) بناء معبد « لأمون » و« موت » و« خنسو » فى الأقصر وآخر مهدم فى مدينة هابو وباق منه فى المدخل تمثالان عظيمان كبيرا
الحجم يعرفان باسم تمثالى ميمون — كما أنه أنشأ هيكلين لاله الشلال « خنوم » فى جزيرة الفيلة وغير قائم منهما شىء سوى رموز محفورة تدل عليهما
وقد هدما حوالى سنة ١٨٢٥ . ثم جاء رمسيس الأول رئيس الأسرة التاسعة عشر فشرع ببناء بهو الأعمدة فى معبد آمون بالكرنك وخلفه ابنه
الملك سيتى الأول فاتم انشائها على الوجه الأكمل فظهرت كتحفة فنية رائعة وأنشأ صالة أخرى فى معبد الأقصر ومعبدين جنائزيين فى أبى دوس
والقرنة وكذا أحد مدافن بيبان الملوك فى طيبة .
ويتبع هذا العهد مدفن توت عنخ آمون المكتشف حديثا (سنة ١٩٢٢ م) وقد طبقت شهرته الآفاق لما حواه من نفائس المصوغات . أما مبانى
القبر فقد عملت على عجل ولم يعتن بها الاعتناء الكافى بالرغم من علو فن الرسام الذى ظهر واضحا فيها .
تطورت فنون العمارة بعد ذلك وظهر فيها ميل الى تفضيل العظمة على الجمال مع إهمال التنفيذ فى عهد كانت بدايته فى حكم رمسيس الثانى (١٢٩٢
— ١٢٢٥ ق.م) الذى كان دأبه كثرة الانتاج والتعديل والتتميم . فأنشأ فى تانيس معبداً كبيراً — فى حالة خراب الآن — وعدل معبد بوبسطا
وحفر فى سقارة الدهاليز الأولى لدفن الحيوانات المقدسة وسمى هـذا المغنى سيرابيوم وشيد فى بيبان الملوك مدفنا لمومياته وفى أبى دوس معبدين
جنائزيين منهما الرمسيوم — وفى الـكرنك أحاط المعبد الـكبير بسور ضخم وأضاف لمعبد آمون بالأقصر مدخلا جديدا .

٤ — العصر الرابع

(القرن الحادى عشر قبل الميلاد إلى القرن الرابع ميلادية)
أصيبت العمارة فى عهد رمسيس الثالث بالانحطاط ووهنت عزيمة القوم وقلت أعمال البناء الاهم اضافة مدخل لمعبد الـكرنك على أيدى شيشونق
الأول رأس أمراء ليبيا من الأسرة الثانية والعشرين (٩٧٥ — ٧٤٠) وأتم أمراء ليبيا معبد باستت فى بوبسطا عاصمتهم . وقام الحبشى
« شاباكو » من الاسرة الخامسة والعشرين (٧١٢ — ٧٠٠ ق . م) بتوسيع معبد بتاح فى الـكرنك .
هذا إلى أن تولى الحـكم ملوك الاسرة السادسة والعشرين (٦٦٣ — ٥٣٥ ق . م) حيث عادت النهضة الفنية وزاد الرخاء فى البلاد فاقيمت فى
سايس على أيدى بسامتيك الأول وأماسيس مبان جيلة حازت اعجاب المؤرخ اليونانى هيرودتس ولـكنها انهارت وتآكلت بفعل مياه النيل .
وفى سنة ٥٢٥ أغار الفرس على مصر مما سبب هبوط فى النشاط المعمارى دام حوالى مائة وخمسون عاما إلى عهد الاسرة الثلاثين حيث عادت الأعمال
إلى مجاريها فشيد نـكتانيبوس (٣٧٨ — ٣٦١) معبداً فى « بهبيت الحجر » لعبادة « ازيس حنجور » وهو الآن مهدم . بينما فى ذات الزمن
ازدهرت فى الحبشة عمارة مصرية أهمها أهرام « مروه » تحاكى الاهرام فى مصر ولـكنها لا تدانيها مطلقا من حيث روعة الفن وصلابة الانشاء .
ويلى هذا العهد فى مصر عهد الاسكندر الأكبر وخلفاؤه (٢٨٥ — ٢١) فانشا الاسكندر مدينة الاسكندرية وجعلها عاصمته فاصبحت نواة العلوم
والفنون الاغريقية وبعد مماته تغلغلت فى البلاد نظم الاغريق وطريقة حكمهم واحترم البطالسة الآلهة وقاموا بتشييد المعابد بدندره واسنا وادفو وفيله
محافظين على الروح المصرية الصميمة ووحدوا الاديان وتزوجوا بينات مصر وبذلك ذللوا العقبات والاختلافات الدينية والاجتماعية .
ثم تولى الرومان الحـكم بعد البطالسة (٣٠ ق.م — إلى ٣٩٥ م) فعم الرخاء فى مصر وتسمى أباطرة الرومان باسماء مصرية ودونوها على جدران
المعابد . وطال حكم الرومان إلى بعد النصرانية التى اعتبرت الدين الرسمى للدولة فى سنة ٣٢٤ بعد الميلاد فى عهد قسطنطين وترجمت التوراة فى هذا
العهد إلى اللغه القبطية وتضاءل استعمال المعابد وبنيت الـكنائس العديدة وهنا لحق بالفن المعمارى المصرى القديم الخلل وفقد ميزاته الأصلية
وطابعه الخاص .

أميل منصور
مهندس معمارى

معارض المـــوسم

المعرض الأمريكي والمصري والروسي

بقلم محمد حماد

Les Expositions de la Saison

Exposition d'Amerique d'Egypte et le Russie

Med HAMMAD : B.Sc., N.S.A.M.

لقد افتتحت معارض هذا الموسم بالمعرض الأمريكي (الفن الملايين) ولقد كان والحق يقال معرضا ناجحا عرض فيه نشاط الصناعات فى أمريكا وكيف استغل الفن فى خدمة الجماهير والشىء الظاهر فى هذا المعرض هو طريقة استغلال مساحات العرض إذ بتلك المعروضات البسيطة استغل المعرض مساحة المبانى الواسعة بالجمعية الزراعية وظهرت فى شكل ملفت للنظر ولا غرابة فى ذلك فاننا نعرف عن الشعب الأمريكى تخصصه الغريب فى فن الدعاية . . . الدعاية الرشيدة التى تعتمد على الحقائق لا على مجرد الكلام أو الرسوم أو التهاويل . . . الدعاية التى يفهمها رجل الشعب لأنه يحس أثرها فى حياته طمأنينة وسلاماً وأمانا من الجوع وتمتعا بالحرية . . .

• وعقب هذا المعرض معرض القاهرة وكان بعكس المعرض السابق برغم أنه شغل نفس المكان إذ كانت معروضاته عشرة أضعاف معروضات المعرض السابق إلا أن طريقة العرض لم تكن ناجحة فقللت من قيمة بعض المعروضات وقضت على قيمة البعض الآخر وهذه الشكوى طالما سمعناها من العارضين ونادينا بها مرارا على هذه الصفحات . فالداخل إلى قاعة العرض يصطدم بتمثال طويل عريض سماه الفنان « الوحدة العربيـــة » ولقد كان موفقا إلى حد بعيـد فى اختيار هذا الاسم الرنان فى وقت جرت فيه كلمة الوحدة العربية على كل الألسن وفى كل القلوب إلا أنه نسى أن الوحدة العربية يجب أن تكون عربية لحما ودما . . وأن وجه الدونفى المربع الظاهر التقاطيع لا يدل على وحدة عربية فى شىء . بل وتلك الحزمة التى اتخذها الشعب الايطالى رمزا لوحدته لا تعنى الوحدة العربيـــة فى شىء . وتلك الثياب الرومانية لم تكن يوما من الأيام زيا للمرأة المصرية أو العربية إلا فى عهد البطالسه والرومان فى مصر ذلك العهد البغيض الذى يذكرنا بالاحتلال . . . هذا من ناحية التعبير أما من جهة الحركة فتراها صامته وخطوطها لا تتكلم ولو أن الفنان أراد بالتغالى فى حجم التمثال أن يؤثر على المتفرج . أما من جهة الفن فاننا لو نظرنا إلى قطع أخرى لنفس الفنان ودراسات الوجوه القوية التى تعودنا أن نراها من الاستاذ رزق لحكمنا أنه نسى فنه حينما قام بعمل هذا التمثال ، بل ونسى كل شىء إلا أنه يريد أن يعمل تمثالا ضخما له اسم ضخم . . . بعد ذلك نرى فى المعرض بعض صور حازت الدرجة الأولى لن نتعرض لنقدها إلا أننا نود أن نقول فيها كلمة بسيطة هى أن معظمها صور قديمـة بل وكنا ننتظر من أساتذتنا مجهوداً فنيا أكثر من ذلك . . . ترى هل هذا هو السبب الذى منع من التنويه فى نفس المعرض بأن هذه الصور حازت الجائزة الأولى . . ؟ وعلى ذكر صور الجائزة الأولى فاننا نعترض على ادارة المعرض لأنها أدخلت صور الأستاذ محمود سعيد فى زمرة هذه الصور ، لان مجرد القول بأن صور الاستاذ سعيد بك أحرزت الجائزة الاولى ضمن صور الفنانين الآخرين يضع صوره فى نفس مرتبتهم وهذا مالا نرضاه لفنه ، ولا يرضاه أى فنان مخلص لفنه .

• ولا نستطيع أن ننتهى من هذا المعرض قبل أن نخص بالذكر صور الاستاذ حسين بيكار اذ أظهر فيها قيمة دراسته ثم الاستاذ الحسين فوزى اذ اعتنى بدراساته فى التكوين وأما قيمة اللون فلا نستطيع الكلام عنها لأنه أستاذ فى الحفر . وقد كان الاستاذ السجينى موفق فى ناحيتى النحت والتصوير اذ أظهر أن المثال يسهل عليه أن يكون مصورا موفقا فى فنه أكثر من المصورين ... وأخـــيرا نذكر تلك الصور التى عرضت كذكرى للمرحوم الاستاذ لبيب تادرس وكان من أقدر المصورين المصريين وأخلصهم لفنه ونحن نأسف لأن صوره قد وضعت فى مكان غير لائق . . وكان أجدر بهيئة فنية مثل هذه أن تنشىء له معرضا خاصا برسومه خصوصا وأنه ساهم فى خدمتها منذ تأسيسها ولقد شجعت هذه الهيئة بالذات فنانين غيره من الاجانب ليس لهم أى فضل عليها . . .

• ولا نستطيع أن نختتم هذه الكلمة قبل أن نقف لحظة عند المعرض الذى أقامه الاتحاد السوفيتى فى نادى المهندسين الملكيين اذ كان هذا المعرض صريحا للغاية فى طريقة العرض وبسيطا بحيث يفهمه الجميع وقد عرض فيه الاتحاد بعض صور ومطبوعات ومؤلفات تشير إلى وجوه النشاط التى بذلها رجال

روسيا الأبطال فى سبيل مقاومة العدوان الأجنبى وبجانب تلك المجهودات الجبارة التى بذلها الشعب فى ميادين القتال ونحن نجد أن نشاطهم ملموس فى الناحيه المعمارية بل والناحية الفنية فان المبانى والمصانع بل البلدان بأسرها تنقل من جهة إلى جهة فى بضعة أيام فى مكان بعيد عن ساحة القتال لتعمل آمنة مطمئنة ولا ينسى المهندس فى هذه الأحوال فنه بل يحاول تطبيق جميع النظريات الحديثة فى فن المعمار فيبنى هـذه المبانى الجديدة لتسد حاجيات الحرب فى الوقت الحاضر ولتكون آية من آيات الفن فى المستقبل .

● وبعدما انتهيت من مشاهدة هذ المعرض دعانى البيداسكولوف لشاهده بعض الأعمال المعمارية والفنية التى عملها المهندسون والفنانون بالاتحاد السوفيتى وقد ذكر لى أنهم شعب لم يخلق للحرب بل للسلام . . . لذلك تجدهم يستميتون فى سبيل سلامة الوطن . . . ثم أنهم شعب رقيق فى احساسه الفنى الجميل وهذا ظاهر فى مبانيهم وخطوطها الهادئة الباسمة . . فمبانى الريف عندهم تمثل الريف فى طبيعة موادها الانشائية وفى شكلها الخالى من كل تعقيد أو مغالاة . . انظر اليها وتأمل . . . ستجدها فى شكلها كذلك الدب الذى يعيش فى تلك الأقطاب أو ذلك الرجل المتحف بالفراء ومن حوله تلال الثلوج . . . انها جزء من طبيعة تلك البلاد لأن المهندس يخلط إحساسه بأى شائبة من الشوائب الغريبة التى تفسد عليه إحساسه . . . لقد بناها من روحه ولروحه . . . أما مبانى المدن والمصانع فقد روعى فيها الحاجة والاقتصاد . . . وبرغم تغلب المنطق عليها فقد كستها مسحة من الجمال . . . لذلك تجدها متشبعة مع مبانى العصر الحديث ولكنها كلها تتحلى بطابع الوحدة القومية . . . ولقوم نظريات حديثة فى الانشاء نرجو أن تتاح لنا الفرصة للكتابة عنها يوما من الأيام . . .

● نظرت إلى كل هذا فأحنيت رأسى لتلك العبقرية ثم رفعت عيناى متسائلا . . . « هل لى أن أرى شيئا من الفنون الجميلة . . . ؟ قال . . . انظر إلى هذا التمثال ياسيدى . . . سترى فيه ضخامة وارتكازاً ثم خطوطا قوية جريئة لا تلبث أن ترى فى ثناياها حنانا غريبا . . . إن هذا التمثال يمثل بلادى . . . ان نهضتها الحديثة الراسخة فى قلوب الشعب تكتسح كل ما يقف أمامها من عدوان المعتدين وظلم الظالمين . . . إنها قوة جبارة ولكنها تحوى فى أعماقها قلبا طاهراً رقيقا يعرف من فلسفة الحياة أن يحب نفسه من أجل الدنيا ويحب الدنيا من أجل نفسه . . . فلا يأخذ منها أكثر مما يعطى ولا يعطى أكثر مما يأخذ . . . قلت « حقا يا سيدى . . . انه لقلب طاهر أراه فى ثنايا هذا التمثال الصامت . . . لا تؤاخذنى ياسيدى أن أطلت السؤال عن بلادك فهذه أول مرة أرى وأسمع فيها عنها . . . وانه ليلذ لى كثيرا أن أستمتع بتلك المشاهد والصور الرائعة . . . ان هذه الصور تذكرنى بدقة الدراسة الا كاديمية ولكن فيها الكثير من النزعات الحديثة . . . وأكاد أجزم بأن رسامو السوفييت متمسكون بطابعهم القديم بالرغم من الدراسة القوية اللون والتكوين والتعبير والتى يهتم بها مصورو العصر الحديث . . .
هذا صحيح ياسيدى فان الشرق يستطيع أن يلتقى بأى نوع من أنواع الحضارات التى يتفوق فيها الجانب الروحى . . ويستطيع أن يستوعبها ويهضمها ويغنيها فى نفسه أو يفنى نفسه فيها . . والفنان الروسى ينظر للحياة لا على أنها وحدة مادية قائمة على مجرد نظريات علمية فحسب وإنما يؤمن بأن للوجدانيات والعواطف والمشاعر آثار ايجابية فى تنشيط الجهد البشرى العام . . . ومن هنا يشعر الشرق إذا ما أقبل على القصة الروسية أو الموسيقى الروسية أو الصورة الروسية بفيض من الأحاسيس ويتدفق إلى نفسه . . . هذه الأحاسيس هى قوام الشخصية الفنية التى يمتاز بها الفنان الروس . . . أضف إلى هذا بأن الروسيا القديمة قد عانت ما يعانيه الشرق اليوم من محاوله التربة وشحها . . وأنت تعرف ياصديقى بأن الأمم التى تخضع لحياة ماحله يتفاعل فى أجوائها شعور متماثل حتى اذا استطاعت احداها أن تتخطى الحواجز والموانع التى تعوقها عن الوصول إلى حقوق الانسان . . . فلا غرابه إذن حين نرى الشرق يقبل بروحه على الفنان الروسى ليطبع على جبينه قبله اعجاب وتقدير

محمد حماد



الورد

تصوير : الأستاذ محمد بيومى

يا مرحباً بالورد فى ابانه ... وبموكب الآمال فى بستانه

يا محسنا للعين فى أقباله ... ما تنتهى العينان من احسانه

قل لى أهذا الطل دمع حائر ... يروى الربيع النضر من أشجانه

عجبا له والحسن ملء عيونه ... يبكى عليك وأنت فى أحضانه

إنى رأيتك بعد ما ولى الصبا ... فبكى الشباب على ربيع زمانه

ورأيت عرسك فى مجالى أنسه ... والطير صداح على أفنانه

فتلفتت روحى ترجى قطرة ... من كأسه ؟ أو وقفة فى جانه

شعر : الدكتور محمد ناجى

مصور الوجوه الاسكتلندى رايبورن

بقلم اوجست مور

Scotland's Master Portrait Painter
by Augustus Muir.

جاءنا هذا المقال من الدكتور ر . و . هايود Dr R. W. Highwood عن أحد الفنانين البريطانيين بقلم أوجستس مور . والعمارة تنشر هذا المقال شاكرة اهتمامه بتنمية الصلات الفنية بين بلاده وبلادنا . .

(العمارة)



صورة زيتية — الرسام سير رينولدز

يعد السير هنرى رايبورن من أشهر مصورى الوجوه الذين سيخلد اسمهم فى تاريخ الفن الأوربى . ولقد كان لصوره البارزة أثراً واضحاً جعل الناس تنسى ما كان لليوناردو دافنشى من صور قوية وما كان للمصور رامبران من أعمال عظيمة .. ولو ألقينا نظرة على مصورى القرن السابع عشر والخامس عشر باسكتلانده لوجدنا أن كثيرين من المصورين تفرغوا لأعمالهم وأخرجوا إلى حيز الوجود قطعاً تشهد بما كان لهؤلاء الفنانين من مقدرة عظيمة وأبرز هؤلاء جميعاً بل وأقدمهم المصور جورج جيمس الذى طغت أعماله بقوتها فمحت ما كان لمصورى الانجليز من أثر حتى أطلق عليه فى هذا العهد لقب « فونديك اسكتلانده » كما وأن هنرى ريبورن أخرج قطعاً جعلت له اسما ظاهراً يدوى بين فنانى العصر الاسكتلاندى كما برز من سبقه ولم يلحق به فى مضمار فنــه لاحق حتى أن نقاد ذلك العصر لم يجدوا لصوره ما يمكنهم من توجيه أى نقد له .

ولو ألقينا نظرة إلى صوره وما تحسه منها النفس وما تتركه من أثر لوجدنا أن لها طريقين أولها يظهر بوضوح وجلاء فى حسن الذوق والاحساس الرقيق وثانيهما يظهر ما كانت عليه الحياة الاجتماعية وتطور فى أخلاق هذه الشعوب وما لعبته فى كافة نواحى الحياة من آثار ستبقى على مر الأيام أثراً واضحاً وذكراً مخلداً يشهد بما كان لهؤلاء المصورين من أدوار لعبوها فهذبت الأخلاق وبقيت على مر الأيام والدهور سجلا باقياً وتاريخاً مخلداً لهؤلاء العظماء . . ولقد كانت هذه الصور كتاباً مفتوحاً يدرس منه النشء على كر الأيام صوراً واضحة لأعمال عظام خلدوها فى القرن السابع عشر وما زالت باقية إلى الآن . . فانظر مثلا إلى أعمال السير هنرى ريبون التى خلدها خلال هذه المدة واستمر الناس فى دراستها وتعرف نواحيها بادمبره وجلاسجو وداندى وابردين بما لا يمكن معه تجاهل ما كان لها من قوقوبروز . . ولم تكن صور هنرى ريبون عبارة عن قطعة بمجرد اللهو والتسلية وإنما كانت عبارة عن قطع فنية تشهد ببراعة مصورها وتترك مشاهدها فى حيرة من أمره حتى ليخيل للناظر إليها أن العين تتحرك وتنظر إليه مرة ساخطة وأخرى راضية .. أنظر .. وكأن هذه الشفاه تكاد تحدثك فتبدى ترحيبها أو استيائها أو استسلامها لأمر من الأمور . . وكأنك والحالة هذه لا تنظر لمجرد صورة من الصور وإنما تنظر إلى فن من الفنون يشعرك بشعور غير الذى كنت فيه فقد تكون حزيناً وتنظر الى صورة من صوره فينقلب حزنك إلى سعادة وتنظر إلى الأخرى فيتبدل ضجيجك سكوناً . . . وهذه الصور كأنها قطع من الموسيقى تطربك بألحانها وكأنها الشعر ترتاح إليه نفسك أو كأنها طير يغرد أو بلبل يصدح أو راقصة على خشبة المسرح تتمايل يمنة ويسرى فتأخذ بألباب الناظرين وتتركهم حيارى سكارى . . . هذه هى صوره هنرى ريبورن بل هى قطعة متحركة وأوتار مشدودة يبعث فيها روحه نغمات لا تجعل للناقد ملمساً ولا للحسود مهمزاً .. انظر مثلا إلى هذه القطعة الفنية للدكتور آدم بالمعرض الأهلى باسكتلانده تجد أن هنرى ريبورن لم يكن مصوراً للوجوه فحسب وإنما أستاذ فى علم النفس ودراسة الأخلاق والطبائع . وبمجرد النظر إلى هذه اللوحة تحس بما كان عليه صاحبها من أخلاق شريرة

أوطباع هادئة أو نفس آمنة مطمئنة . ولقد نشأ هذا الفنان يتيما حيث توفى والديه وهو فى سن السابعة من عمره وتركاه وحيداً يشق طريقه فى الحياة فى هذه السن المبكرة فأقام بمستشفى هريوتيس وهى أعظم بناية مواجهة لقلعة ادمبره وخرج منها هذا الفنان الموهوب يعمل صائغاً وجواهرجياً لأن نفسه الطامحة إلى الفن لم تدعه يلهو بالدمى فى هذه السن المبكرة مثل سواه من الأطفال وإنما كانت أوقات فراغه يصرفها فى التصوير مما جعل رئيسه فى محل عمله يلمس ما كان مقدراً له من مستقبل زاهر أن أحسن تهذيبه فساعده على الزواج فى سن مبكرة ، ولما وجد نفسه رب عائلة بدأ يعمل كمصور محترف ليقوم بمصاريف عائلته غير أن هذه الحال لم ترض نفسه الأبية المتعطشة للفن فلم يكتف بما كان يكسبه من بيع قطعة من قطعه الفنية بل تحمل مشاق السفر والترحال وطاف أنحاء البلاد الأوربية خلال عامين ليدرس الفن على أصوله ويتعرف أعمال غيره ممن إلى هذا الفن فرحل إلى لندن واطلع على صور المصورين الانجليز وأخذعن « سير جوشيا رينولد » ثم ذهب الى ايطاليا وتشرب بمشارب مصورى الطليان وعاد بعد دراسه عامين إلى ادمبره مصوراً لا يجارى وعرف كيف يمتع نفسه بالحياة فأعطى لنفسه ما لها فأعطته ما عليها . وحاز من الشهرة ما كانت تصبو إليه نفسه والتفت حوله الأصدقاء ومدحه المادحون وصار فى فم كل انسان محبوباً منظوراً اليه بعين الرضا وانحنت لعظمته الرؤوس وخضعت لهيبته النفوس . . ولكن . . لم تخدعه هذه المظاهر الكاذبة بل أعطى لفنه كل وقته . . . ولم يختصر على التصوير بل عشق العمارة وغوى تخطيط المدن وقد قام فعلا ببعض التصميمات المعمارية.

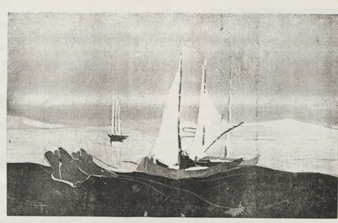
أما طريقة تصويره فهى مخالفة لسواه من رسامى القرن عشر الذين زاملوه . فلم يتخذ الكروكيات والخطوط الأساسية للتصوير بل كان يعمد مباشرة إلى فرشته فيوحى إليها بوحى من عنده ويبث فيها من روحه ويبحث فيها من حياة نفسه . . . فخرجت قطعه بهذه الطريقة صوراً ناطقة لم يعرف العالم قيمتها خلال هذه الأزمنة البعيدة فحسب بل شهد لها العالم اليوم فى القرن العشرين وأن قوتها وأيم الحق لأكبر دليل وأسطع برهان على ما كان لهذا الفنان من نفسية قوية وإلمام ودراسة فى كافة علوم الحياة الاجتماعية على اختلاف نواحيها . . وقد أخرج هذا المصور إلى العالم ما ينوف عن ألف قطعة ظلت باقية إلى يومنا هذا ولم يكن تصويره لناحية واحدة من النواحى فلقد صور الضباط فى ملابسهم الرسمية وما هم عليه من قوة والعرائس فى أثوابهم الشفافة وما هم عليه من رشاقة ودلال وصور الجمال والأنهار والسماء والماء فشهدت له كل هذه المناظر بما كانت عليه نفسه من صفاء ورقة . . ومن آثاره الخالدة صورة لزميله نيتانيل استيتر وهى موجودة بصالة العرض بادمبره وصور لبعض الضباط والقضاة والحكام والمؤلفين وكذلك بعض صور لزوجاتهم فى يوم عرسهن وبعض صور سيدات بارزات فى التاريخ . ومن أروع قطعه صورة للورد نيوتن بملابس القضاء وصورة مستر اسكوت مونكريف وصورة السير مكدونيل وكذلك صورة مستر تيل جو وهذه القطع جميعها معروضة بصالة العرض الاسكتلندى الأهلية .



صورة المصور السير هنرى روبرن



وجه الرسام السير هنرى روبرن بريشته



(على شاطىء النيل) — المصور كمال وليم الملاخ

الفنانون عندنا فى طريقهم الى فن مصرى

جماعة الفنانين الشرقيين الجدد

بقلم أحمد بك راسم

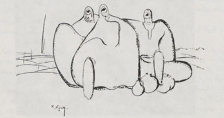
● جماعة من الفنانين عاهدوا أنفسهم على الاحتفاظ بشخصياتهم المصرية وأخذوا على عواتقهم دراسة الفن الشعبي الصميم والوصول به الى درجة ثقافية حديثة مع الابتعاد به عن مؤثرات الفنون الغربية . عمل عظيم ومهمة كبرى تلك التى اضطلعوا بها لبعث فن آبائهم والتنقيب عن كنوزه المندثرة . والفن الشعبي هو أغنى كنز وأعذب مورد يلجأ اليه الفنانون ليغذوا أرواحهم ويشبعوا أخيلتهم منه — فما من بلد أو اقليم الا ويظهر أثر فنه الشعبي واضحا جليا فى توجيه جهود فنانيه سواء فى الأدب والموسيقى والتصوير أم فى التمثيل والرقص . ونحن نقدر جهود الجماعة فى هذا السبيل ونرجو لفضل اخلاصهم لمبدأهم وما هو شاهد من غيرتهم المحمودة على تحقيقه أن يكتمل للفن عندنا صفته الشعبية التى يرسخ بها قدمه ويعلو بها شأنه .

● وجماعة الفنانين الجدد كثيرون . وان كنا سنتكلم عن فن بعضهم فذلك ليس معناه اغفال أمر الباقين منهم ولكن لأن نظريتهم واحدة وفنونهم تدور حول محور تلك النظرية التى يطبقها كل منهم بطريقته الشخصية منتحيا فيها منحى خاصا — ففن التلمسانى مثلا مقتبس من الفن الزنجى الممزوج بالفن القبطى . وفن البكرى متأثر بالفن الفارسى الاسلامى . وأما كمال وليم الملاخ فيغلب على فنه روح الفن المصرى القديم ... وهكذا بقية أعضاء الجماعة .

● التلمسانى : هو أحد أعضاء تلك الجماعة ولو أن باكورة منتجاته فى أول معرض له كان يصعب أن نلمس نظرية الجماعة فيها الا أنها كانت تحمل على



لوحة زنوج — المصور ابراهيم الديب



فى الثياب الريفى — المصور كمال وليم الملاخ



صورة من قصة — المصور التلمسانى

الاعتقاد بأن صاحبها مصور ماهر مولع بالفن الحديث لايود أن يتقيد بالمدرسة وقواعد الفن المعروفة . وقد كانت تلك الصور موضع تقدير الكثيرين ونالت بصفة خاصة اعجاب محبي الجديد .

● وتدلنا تلك المجموعة على أن فى قلب الفنان صورا خيالية يجتهد فى بعثها على لوحاته وانه ليلاق فى هذا السبيل عناء ليس بالهين ولاباليسير ولوأن تلك الصور لمخلوقات موجودة حقا لقلنا انها نوع من الصور الكاريكاتورية المسماة ,Portraitist charges ولاعتقادنا أن التلمسانى مصور هزلى . ولكن الواقع يخالف ذلك وانه فنان ومصور بكل ما تحمل هذه الكلمة من معان .

هذه الصور الخيالية لم تكن وليدة فكرة طارئة أو تخييل مفاجىء ولكنها كانت كامنة فى أعماق نفسه وظل زمناً طويلا يعمل على تركيزها واخراجها من عالم قلبه .

● قلنا اننا لم نر لأول وهلة الصلة بين فن التلمسانى والفنون الشعبية . والواقع أن صورة تلوح بعيدة عن الفنون الشعبية بالرغم من أوجه الشبه التى تربطهما معا . ذلك لأننا نقارن بين هذه الصور وبين الفن الشعبي المحلى بحالته الراهنة . ولكننا اذا أمعنا النظر نجد فى صور التلمسانى تلك الألوان التى غالبت الزمن وفازت منه بصفة الخلود نجد فى صوره ألوان الأنسجة الصعيدية السمراء والحمراء والخضراء البعيدة عن التهذيب والتى تذكرنا بتلك الألوان الهادئة التى تشع من قطع الزجاج الملونة التى تزدان بها نوافذ المساجد القديمة . . . . وفن التلمسانى يقوم على ما يسبح فى قرارة نفسه من خيال تصقله روحه وتسجله ريشته بعد تهذيبه بما تقتضيه أصول التحوير الفنى .... وموضوع صور التلمسانى متأثر فى غالبه بالقصص الشعبية الريفية الزاخرة بالخيال والبطولة والمليئة بمخلوقات رهيبة مثل (أمنا الغول — ونابش القبور — والسحرة والجن — وأم الشعور ...) وبما هو كامن فى أعماق نفسه من الأحلام المفزعة التى تساوره من ذلك الحين — تلك القصص التى سيطرت زمنا على الروح الشرقية الصميمة والشعبية على الخصوص . وذلك الخيال البعيد عن تهذيب المدنيات والتفكير المنطقى .

فهذه الدنيا التى صاغت روح التلمسانى أيام الطفولة تعاوده الآن فى فنه فتطبعه بطابعها . تبين مظاهره فيما يسجله من مناظرها وشخصياتها بعد أن يدخل عليها التشويهات الضرورية .

● وهذا التشويه لا مناص عنه لتسجيل دنيا كهذه قوامها شخصيات وان كانت خيالية فان لها وجود لا يمكن انكاره أو الشك فيه . فهو بألوانه وتفكيره وكافه بذلك العالم شرق شعبي . وجو صوره مفعم بموسيقى فطرية تتجاوب فيها نغمات الأرغول والناى واهتزازات الطبل والرق ويمتزج بها وقع أقدام الراقصات . . . . كتل صماء من التشويه الجسدى والفكرى والحسى تهتز وتتحرك . . . فتنقلنا تلك الصور الى مواطن تفكيره ومقر أحلامه وخيالاته . وما صوره الا تسجيل لهذه العواطف والمناظر مجتمعة تدخل بها مظاهر المواسم الشعبية من أراجيح ولعب ساذجة وعرائس الحلوى الملونة بالألوان الفاقعة تكسوها زينات الخرز والقصاصات المزركشة .

● ولئن عرفنا أن تلك الصور ليست صورا معكوسة من صفحة مرآة وانما جاء انعكاسها من مصدر قلبه ومن صميم الهامه وضح لنا أن بحوث التلمسانى هى بحوث نفسانية يرجع الفن فيها الى خيال مصور يرتقبه مستقبل باهر ... ونحن نهنىء الأستاذ التلمسانى وأقرانه على ما وصلوا اليه فى سبيل احياء الفن الشعبي ونرجو لهم فى هذه الطريق الوعرة التى اختاروها لأنفسهم بلوغ غايتها واعتلاء ذروة المجد فيها .

● **كمال وليم الملاخ** : قلنا ان جماعة الفنانين الجدد تتألف من أفراد من شبان الفنانين تربطهم فكرة واحدة تدعمها ارادة قوية هى عدم الابتعاد من الفن الشرق الشعبي أو بعبارة أخرى أن يكون فنهم العصرى مقتبسا ومنشبعا من الفنون الشعبية القديمة .



صورة قصيرة لجورج حنين « سانت أوبز بيلوز »　　　　المصور كامل التلمسانى

• شرحنا عند التكلم عن منتجات التلمسانى بعض أوجه نظر الجماعة ونزيد هنا أننا نجد كمال وليم الملاخ — وهو أحد أفراد تلك الجماعة — يعالج رسوماته بأسلوب خاص وبطريقة تنتمى الى الطريقة الفرعونية من جهة تحديد الأشخاص . وغرضه من ذلك أن يصل الحلقة القديمة من الفن الشرق المتمثل فى الفن الشعبى المعاصر من رقص وغناء وأوانى وعادات ... بالفن الفرعونى والقبطى الذى ما زال يلتقى بالفنون الشعبية ويؤثر فيها الى يومنا هذا . ولا ريب أن ذلك يحتاج الى فهم جيد للثقافات والفنون الشرقية :

• وكمال تعمق فى دراسة الفن الشرقى وتفهم نفسية وروحانية ذلك الفن . فاتجهت به دراسته هذه اتجاها خاصا وهيأت له جوا من الخيال يعيش فيه ولا يمثل الا سواه . فتبدو فى صوره ما فى الشرق من روعة وجلال وما فى طبيعة الشرق من سحر وجمال . ولقد لقيت صوره تقدير الفنانين وجاء خياله فيها منسجما رائعا .

• **فتحى البكرى** : مصور شاب ممن اعتنقوا نظرية جماعة الفنانين الشرقيين الجدد . وانها لشجاعة منه أن يطرق هذا السبيل الشائك الذى لم يقو على سلوكه الا القليل من الفنانين . ورغم انه ناشىء فى الفن فان ما ينتجه من لوحات هى من تخيله الخاص وتأليفه وتنبىء عن مستقبل باسم اذا واصل البكرى السير على هذا النمط بالعناية التى يوليها الآن فنه فى البحث عن الألوان المنسجمة والخطوط البليغة .

• ولا يخفى أن الفن الزخرفى الذى يتجه اليه المصور مبنى على «قيمة» الألوان وحفظ النسبة بينها حتى لا يتنافر بعضها مع بعض . وإن هذا لمن أشق ما يلاقيه المصور الزخرفى من الصعوبات ... على اننا نرجو أن يجعل البكرى أكثر الهاماته فى فنه الزخرفى من الفنون الشعبية سواء فى الألوان أو فى تأليف الأوضاع .

• **ابراهيم الديب** : وابراهيم الديب ينتمى الى أفراد هذه الجماعة وان كان أسلوبه يبدو مخالفا لأسلوبهم من حيث التخطيط الخارجى فانه يدخل عليه بعض التحرير الذى يمت للأسلوب الفرعونى ، وهو متفق ونظرية الجماعة عن طريق الألوان الصافية التى يعالج بها موضوعاته . ومسكه هذا يخلع عليه صفة خاصة تميز منتجاته . ونرجو أن يداوم السير على هذا المنوال حتى يصل الى شخصية مصرية تتألف من الفن الفرعونى والفن الشعبى .

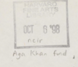
• **موسكاتللى** : على أننا لا يمكننا أن نتكلم عن هذه الجماعة دون أن نذكر اسم المصور موسكاتللى . وهو يميل الى الألوان الصافية الغير ممتزجة بغيرها والتى تشير الى زرقة سماء مصر وثياب الفلاحات وتذكر بأرض مصر وباهاب نسائها وقد ذهبته الشمس بقبلاتها الحارة .
ومشايعة للفنون الشعبية تظهر جليا فى صوره المائية والزيتية التى يفيض جوها ببساطة الخطوط والألوان .

* * *

• يتبين مما تقدم أن جماعة الفنانين الشرقيين الجدد يدخلون على منتجاتهم التحوير الفنى الذى توحى به اليهم نفوسهم غير متقيدين بالنقل المتقن عن الطبيعة كما كان يفعل معظم مصورى الغرب فى القرن السالف . واتجاهاتهم تميل لمجاراة الفن الصينى الذى يخضع للانفعالات النفسية دون تقيد بالتفاصيل الطبيعية .

• ولايضاح ذلك نعود بالقارىء الى أوربا نرى المصور الأوروبى اذا ما استوقفه منظر شجرة تنفرد عن جاراتها بجمال فى قوة ساقها مثلا وثبات فروعها التى تمتد ضاربة فى الهواء لتقاوم العواصف بينهما هى تستقبل أشعة الشمس تتناثر ثمارها فى انسجام لتسمح للنور أن يداعبها . واذا ما أرهف حسه من هذه الشجرة لفرع ناشز فى حجمه واتجاهه يعلن تمرده على الأوضاع المألوفة ويمثل شذوذ العبقرية تراه يقف أمام هذه الشجرة التى صادفت هوى من فنه وأرضت روح الجمال فى نفسه فيرسم لها صورة حية تبين فيها « شخصية » هذه الشجرة وما يراه فيها من عظمة أو جمال تتميز به عن مثيلاتها ويجعلها نموذجا لجنسها . تراه يحلل دقائقها عن بعد ويتأملها بعين فاحصة وبفكر منظم ويأخذ فى رسمها بدقة واتقان مسجلا أجزاءها كما لو كانت ملامح انسان يجتهد أن يسجل له خالقا جميلا أو طالعة وسمية ... لا يفوته أن يثبت أدق الظلال .

• ولنتخيل بعد ذلك أن مر بهذه الشجرة فنان صينى ولنتمثل شأنه معها وما ذا توحى به اليه من الهام . . . يشعر الصينى أمامها قبل كل شىء براحة نفسانية وطمأنينة روحانية ترفعه الى عل فيستسلم الى عظمة الطبيعة وتتلاشى فيها شخصيته لدرجة لا يستطيع معها أن يبقى فى ساحة الفن . . . يسبح أمام هذه الشجرة فى جو فلسفى غنى بالخيال تتلاحق فيه عظمة السكون وأبدية فراغ تحوم فيه أطياف رمزية وطهارة الأرواح تحفها لذاذات علوية هى « نعيم الايمان » وهذه حالة تتجرد فيها الروح من قيود المادة فتستطيع أن تنطلق الى أحضان الطبيعة فتمتزج بكنهها — وهى الفترة التى يمكن فيها الفنان أن يرى ويدرك ما يخفى على سواه من أسرار الطبيعة — يستطيع أن يفهم لغة الرياح والسحاب وكذا تموجات المياه . هى الفترة التى تبيح له بسرها الأشجار والصخور والجبال والبحار وتمان له عما يغمها من جمال مكنون . . . هى الفترة التى ينشأ فيها الحب عنده تذكيه الرياح والأمطار والعواصف والشمس والأشجار والأزهار .



AL EMARA
IV VOLUME
7-8

LES BEAUX ARTS



صاحب الامتياز . . . . ابراهيم فهمي كريم باشا

مدير المجلة المسئول — دكتور سيد كريم — مهندس معماري

الادارة :

القاهرة رقم ٧٥ شارع الملكة نازلي
تليفون ٤٥٤٧٠

مكتب اسكندرية :

الاسكندرية رقم ٧ شارع طوسوت
تليفون ٢٤٢٢١

الاشتراكات :

في الداخل ١٠٠ ص عن سنة كاملة
في الخارج ١٥٠ عن سنة كاملة

Direction :

Le Caire 75 Rue MALIKA NAZLY
Telephone 45470

Bureau :

Alexandrie 7 Rue TOUSSON
Telephone 24221

Abonnements :

L'année P.T. 100 pour l'Interieur
„ „ 150 „ L'Etranger

مطبعة الأعتماد بشارع حسن الأكبر بمصر — تليفون ٤٥٥٤٥ — طبعت بمحبر حماد اخوان ٧٥ شارع الملكة نازلي